

DÉPARTEMENT DES ARTS, LANGUES ET LITTÉRATURES

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

Tous mes départs (fiction)

suivi de

La poétique du recueil et la fonction de la fenêtre dans

Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar

par

Wahiba Khiari

Mémoire présenté en vue de l'obtention de

LA MAÎTRISE ÈS ARTS

(Études françaises, cheminement recherche-crédation)

Sherbrooke

NOVEMBRE 2019

Ce mémoire a été évalué par le jury suivant :

Nathalie WATTEYNE (directrice de recherche)
Département des arts, langues et littératures
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Christiane LAHAIE (examinatrice interne)
Département des arts, langues et littératures
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Sarah ROCHEVILLE (examinatrice interne)
Département des arts, langues et littératures
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

REMERCIEMENTS

Merci, Nathalie, de m'avoir aidé à retrouver ma voix, merci pour ton accompagnement, ta présence, ta patience, ton écoute. Merci pour tes lectures attentives et tes conseils avisés. Merci pour ton empathie et tes mots rassurants qui m'ont permis de dépasser mes hésitations, mes craintes et mes incertitudes.

Merci, Christiane et Sarah, d'avoir accepté d'évaluer mon travail, et pour vos remarques et commentaires.

À mes parents, je veux dire toute ma gratitude et mon amour, parce que c'est à vous que je dois ce que je suis.

Dadoo, mon grand petit frère, même si tu es le plus éloigné géographiquement, tu m'as accompagnée et soutenue depuis le premier jour où j'ai décidé de venir à Sherbrooke. Je t'en serai à jamais reconnaissante.

Ma belle-mère Fawzia, sans toi, je n'aurais pas envisagé un retour aux études. Merci de m'y avoir encouragée et surtout d'avoir été une super maman pour mes enfants pendant les deux ans que j'ai passés loin d'eux.

Fayçal, merci d'avoir cru en moi et de m'avoir suivie dans cette aventure. Je me rends compte aujourd'hui que ce n'était pas du tout évident, mais nous l'avons fait !

Merci, mes enfants, d'avoir compris ce que je voulais faire quand je suis partie. Ce mémoire est pour vous, car vous avez été, et continuez d'être, ma plus grande inspiration. Votre bonheur est ce qui compte le plus pour moi.

Merci, Houda, Nabil, Pascale, et toute la famille pour votre soutien et votre amour.

Merci à mes tou.te.s mes ami.e.s qui m'ont soutenue de près ou de loin.

Merci à Lynda T. d'avoir inspiré le sujet de ce mémoire.

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, il y a deux parties, une première, consacrée à la création, dans laquelle je propose une suite de textes écrits dans la perspective d'une mise en recueil, intitulée *Tous mes départs*. Dans chacun de ces textes, une narratrice remonte le temps pour revisiter les lieux qu'elle a connus depuis son enfance à travers les départs qu'elle a faits à différentes périodes de sa vie. Chacun de ses départs est une tentative d'affranchissement. Et entre les nombreux départs qui libèrent, reviennent des lieux de mémoire, aussi bien réels qu'imaginaires. La narratrice essaie de se libérer du poids d'une société patriarcale en partant à la conquête des espaces dont ses semblables sont trop souvent exclues. Elle a peur d'étouffer, c'est son âge, son horloge biologique qui lui indique chaque fois qu'il est temps de partir et de changer de lieu. La seconde partie propose une étude du recueil de nouvelles de l'auteure algérienne Assia Djébar (1936-2015) : *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Un premier chapitre est consacré à l'analyse de la configuration narrative spécifique à ce recueil, sa genèse, sa composition, son parcours éditorial et sa diffusion. Le chapitre suivant aborde la configuration spatiale du recueil, le rapport qu'entretiennent les femmes de la ville avec les espaces domestiques et publics, et fait ressortir comment elles évoluent entre lieux d'enfermement et d'affranchissement. Le chapitre 2 comporte en outre une analyse de la fonction de la fenêtre et dans deux nouvelles du recueil, soit « Femmes d'Alger dans leur appartement » et « La femme qui pleure ». En conclusion, je fais un rapprochement entre les parties théorique et créative avec une réflexion sur mon écriture et les formes possibles que pourrait prendre mon recueil.

Mots clé : Recueil de nouvelles, Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, lieux d'enfermement, lieux d'affranchissement, fenêtre, regard, départs.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	3
RÉSUMÉ.....	4
INTRODUCTION.....	8
PREMIÈRE PARTIE. <i>Tous mes départs</i> (fictions).....	17
SECONDE PARTIE. La poétique du recueil et la fonction de la fenêtre dans <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> d'Assia Djébar.....	60
CHAPITRE 1. <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> : la poétique du recueil et sa configuration narrative.....	61
Du film à la nouvelle.....	61
Composition du recueil, première édition.....	65
Composition du recueil, réédition.....	70
Diffusion du recueil.....	74
CHAPITRE 2. La fonction de la fenêtre dans <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i>	
Lieux d'enfermements et lieux d'affranchissement.....	78
Lieux oniriques, ou le rêve de liberté.....	79
Habitations rurales.....	81
Habitations citadines	81
Le bain public : dilater les pores pour libérer les corps.....	83
Prisons réelles, prisons imaginaires.....	86
Alger la blanche ou le lieu originel.....	87
La femme qui pleure.....	89
Fenêtres et autres ouvertures.....	91
Le fenêtre dans la <i>Nouba des femmes du Mont Chenoua</i>	93
La lucarne : rêver, transcender, s'évader.....	95

L'homme derrière la fenêtre.....	98
Tirer les rideaux, premier geste vers la libération.....	100
L'écran, obstacle ou filtre ?.....	103
Ouvrir la fenêtre sur l'histoire derrière le tableau.....	103
 CONCLUSION.....	 105
 BIBLIOGRAPHIE.....	 114
 ANNEXE.....	 118

Pour Faiza, ma tante, ma sœur, mon amie. Il y a deux ans, avant de partir, tu m'as écrit ce message : « Je n'oublierai jamais les bons moments que nous avons passés ensemble, nos longues discussions notre insouciance et nos jeux d'enfants ». Depuis, je me console de ton absence à l'idée de savoir qu'il y a une mémoire après la mort.

J'écris parce que je ne peux pas faire autrement, parce que la gratuité de cet acte, parce que l'insolence, la dissidence de cette affirmation me deviennent de plus en plus nécessaires. J'écris à force de me taire. J'écris au bout ou en continuation de mon silence... J'écris parce que, malgré toutes les désespérances l'espoir (et je crois l'amour) travaille en moi...

Assia Djebar

Paris, novembre 1985¹

INTRODUCTION

Lorsqu'on quitte un lieu pour un autre, ce mouvement, d'un point vers un autre, suffit à engendrer une histoire où il y a, au moins, deux lieux à découvrir et à faire découvrir. Naître, c'est émerger du seul lieu que nous ne saurons jamais décrire ou raconter. C'est sortir d'un lieu fermé pour venir au monde, parce qu'il y a une force qui nous pousse vers le dehors, vers l'ouverture. Parce qu'il nous est impossible de nous souvenir du lieu originel que nous avons quitté, nous passons notre vie à le chercher indistinctement dans les lieux que nous traversons. Les lieux de notre enfance, les lieux rêvés, imaginés... Les lieux précis, nommés, reconnus, et ceux indéfinis, insaisissables, éloignés, oubliés : des lieux difficiles à cerner autrement que par l'écriture.

Depuis que j'ai commencé à écrire, je me rappelle avoir toujours eu du mal à décrire les lieux autour de moi, il me fallait une certaine distance pour les raconter, car avec le temps, les lieux s'imprègnent de vie et deviennent à la fois témoins et acteurs des petites histoires qui font la grande Histoire. Il me paraît ainsi qu'ici s'écrivait mieux ailleurs et que pour écrire le présent, il valait mieux attendre demain. Comme l'explique Christiane Lahaie : « En création littéraire, la mémoire du lieu s'avère sans conteste un outil déterminant, plus encore que l'expérience réelle, "à chaud" »

¹ Lettre écrite dans *Présence de femmes*, « Gestes acquis, gestes conquis », éd. Hiwar, Alger, 1986, (In Chikhi, 2007, p. 9).

de l'espace. Mémoires visuelles, tactiles, olfactives, auditives, s'entremêlent à un vécu émotif variable, allant du ravissement à l'aversion » (Lahaie, 2001 : 103).

Ainsi, j'ai appris avec le temps que le même lieu, si je le décris « à chaud », risque de n'être qu'une représentation froide, une sorte de photo instantanée prise à la hâte sans cadrage ni foyer. Représentation qui peut être fidèle à la réalité, si elle est portée par des mots précis et une écriture photographique, mais à laquelle il manquera une certaine vie : l'âme du lieu qu'on ne peut saisir que si la mémoire agit comme réactif et redonne au lieu son lustre.

Et puisque la mémoire n'est heureusement pas infaillible, elle peut avec le temps inventer des lieux à travers lesquels surgissent des émotions – l'autre souffle du lieu – tellement fortes qu'on jurerait les avoir vraiment vécues. Ainsi, ce qui semble un récit autobiographique n'est peut-être que fictif.

J'écris en français, une langue d'adoption à défaut d'être maternelle. C'est à l'âge de huit ans que j'ai commencé à lire et à écrire dans cette langue que mes parents avaient apprise sur les bancs des écoles françaises alors que l'Algérie était encore colonisée. Ma mère m'a appris mes premières chansons et cantines en berbère, en algérien et en français. L'arabe académique, l'autre langue d'adoption, je ne l'ai apprise qu'à l'école. Mes premières lectures étaient en français, peut-être parce que nous n'avions pas de livre en arabe à la maison et que le temps de lire était venu, j'ai lu tout ce que je pouvais trouver sur les étagères. Et dans la bibliothèque de mes parents, il n'y avait que des livres en français pour me donner le gout d'écrire plus tard.

Lorsque je me suis inscrite à la maîtrise en création littéraire, j'avais déjà écrit et publié mon premier roman qui avait été très bien accueilli par la critique et les lecteurs. Cette première réussite, au lieu de me motiver pour mon deuxième livre, m'a inhibée. J'ai continué à écrire, mais seulement pour moi, je devenais de plus en plus exigeante, et rien de ce que j'écrivais ne me semblait digne d'être publié. Jusqu'au jour où j'ai décidé de partir très loin pour retrouver ne serait-ce que l'écho de ma voix. Je savais, pour en avoir vécu l'expérience, que l'exil allait me sortir de mon silence, parce qu'écrire en terre étrangère, loin du confort des lieux du cœur, fait jaillir de nos entrailles les maux qui nous rongent et nous empêchent de crier. L'exil est là où on a le plus de chances de retrouver son vrai lieu d'écriture.

Je venais d'entamer ma maîtrise en création littéraire, quand j'ai appris, avec beaucoup de tristesse, le départ d'Assia Djébar. J'ai alors décidé, sans trop réfléchir, de lui rendre hommage en

lui consacrant la partie réflexive de mon mémoire. Mon intérêt pour cette grande écrivaine algérienne vient du fait que je partage avec elle ce premier lieu d'écriture qu'est l'Algérie, mais aussi parce que je retrouve chez elle le besoin de restituer l'espace vécu à travers la fiction, dans une optique subversive et libératrice. Comme elle, je porte en moi le poids des langues, perdues, imposées, héritées ; comme elle, je voyage entre ces langues parfois récitées, chantées, parfois gravées, écrites, pour la plupart muettes, à peine murmurées.

L'œuvre de Djébar est faite d'une constellation de lieux dans laquelle évoluent plusieurs histoires et personnages. Grâce à ses nombreux va-et-vient, ses déplacements et tous ses voyages, elle exprime un vécu personnel, mais à travers lequel se racontent aussi les vies d'autres femmes avec, en toile de fond, le fil de la grande Histoire.

Parcourir l'œuvre d'Assia Djébar, c'est, à un premier niveau de lecture, repérer différents jalons biographiques ; les grands moments de la vie, un itinéraire spatio-temporel et une évolution sociale particulièrement marqués par l'Histoire ; le tout adroitement recrée par la fiction (Chikhi, 2007 : 12).

En 1956, deux ans après le déclenchement de la Guerre de libération en Algérie, Assia Djébar, née Fatma Zohra Imalayène, âgée d'à peine 18 ans, écrit son premier roman *La soif*, en un mois, en cachette, et sous un pseudonyme. Comparé à *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan, ce roman de jeunesse est en quelque sorte la première transgression de l'écrivaine. Elle fut d'ailleurs critiquée par les intellectuels algériens pour s'être éloignée de la « véritable » cause, la lutte nationale. Salué pour ses qualités littéraires par la critique internationale, ce premier roman sera suivi de trois autres : *Les impatients* (1958), *Les enfants du nouveau monde* (1962) et *Les alouettes naïves* (1967). Puis, il y a eu dix années de silence, durant lesquelles l'écrivaine mène une vie « ordinaire » entre l'Europe et l'Algérie, enseigne la littérature française et le cinéma à l'université. En 1976, elle se tourne vers le cinéma, entreprend la réalisation du film : *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Elle voulait remplacer les mots par l'« image-son », pour mieux saisir les voix des femmes des zones rurales. Et reconquérir les espaces à travers l'œil de la caméra. Encore une fois, le film obtient plus de reconnaissance à l'étranger qu'en Algérie. Elle s'installe à Paris, où elle publie en 1980 son premier recueil de nouvelles : *Femmes d'Alger dans leur appartement*, dont la nouvelle éponyme devait servir de trame à un film sur les femmes citadines. Ce recueil, dont le titre est emprunté aux célèbres tableaux de Delacroix et de Picasso, est surtout connu pour sa

postface « Regard interdit, son coupé » où Djébar « propose un travail d'écriture qui se présente comme un dialogue entre l'image et le texte. »² Elle réussit à donner aux femmes d'Alger la voix que le peintre n'a pu saisir, en revisitant les lieux qui les enferment pour les en libérer. Elle réussit surtout à construire un espace d'affranchissement, celui de la parole.

Quand j'ai choisi de travailler sur le recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement*³, je savais que de nombreuses études avaient été faites sur ce livre. C'est pour cette raison que je me suis penchée sur deux aspects qui, selon mes recherches, n'auraient pas été abordés : la configuration narrative et la poétique du recueil, c'est-à-dire l'architecture de l'ensemble, sa genèse et les étapes de sa fabrication. Comment celui-ci a-t-il été pensé et quelles modifications a-t-il subies lors des différentes rééditions ? Et un autre point inédit consiste en l'analyse de la fonction de la fenêtre dans le recueil, entre lieux d'enfermement et d'affranchissement, selon une approche géocritique.

Pour mieux comprendre ces aspects, j'ai dû parcourir de nombreux livres, thèses, mémoires et articles consacrés à l'œuvre d'Assia Djébar en général, et à son recueil *Femmes d'Alger* en particulier, en plus des travaux sur la poétique du recueil, la géocritique, la géosymbolique et, enfin, la représentation de la fenêtre en littérature.

Femmes d'Alger dans leur appartement, recueil de nouvelles écrit après dix ans de silence, est considéré par la critique comme un ouvrage incontournable pour la compréhension de l'écriture djébarienne. La plupart des études qui traitent du parcours de l'écrivaine et de son œuvre accordent une attention particulière à ce recueil qui marque le « retour » à l'écriture, mais qui s'offre en outre comme « réconciliation » avec l'écriture de soi. Dans son ouvrage *Assia Djébar ou la Résistance de l'écriture*, Mireille Calle-Gruber, professeure à la Sorbonne-Nouvelle et écrivaine, grande spécialiste de Djébar, retrace le parcours de l'auteure en s'intéressant à la poétique de l'œuvre, à la fois littéraire, cinématographique, théâtrale et lyrique, ponctuée par une période de silence qu'elle considère comme « un temps de recueillement du sujet de l'écriture, acceptant d'être écrit autant que d'écrire » (Calle-Gruber, 2001 : 11). Cette analyse du parcours de Djébar m'a permis de situer

² Farah Gharbi, « *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture », *Études françaises*, volume 40, n° 1, 2004, p. 63, [En ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2004-v40-n1-etudfr728/008476ar/> (Page consultée le 15 décembre 2016)

³ Désormais *Femmes d'Alger* et *FA*. Ayant utilisé les deux éditions, j'indiquerai l'année uniquement pour préciser les citations tirées de la première édition, celle de 1980. Toutes les citations sans l'année d'édition correspondent à celle de 2002.

le recueil et de comprendre son historique de fabrication ainsi que les tensions qui ont façonné son architecture et défini sa poétique. Cela m'a été très utile pour réfléchir à mon propre cheminement et même, jusqu'à un certain point, bénéfique, parce que j'ai trouvé dans le parcours de Djébar quelques réponses à mes propres interrogations par rapport à l'écriture. J'ai trouvé un certain réconfort en découvrant comment elle a dépassé les tensions vécues grâce à l'écriture autobiographique et comment elle a fini par trouver le juste équilibre entre l'écriture et l'écriture de soi. Je montrerai plus loin comment elle a abordé la problématique de la langue, son rapport avec le français et comment elle est arrivée à se le réapproprier.

Une autre étude importante sur Djébar a été menée par Beïda Chikhi. Intitulée *Assia Djébar : Histoires et fantaisies*⁴, cette étude examine la part « fantaisiste » de l'œuvre, qui a trait à la « rêverie [...] au secret de l'être, [...] à la caresse de la poésie [...] » (Chikhi, 2007 : 7). Elle y aborde, entre autres, dans le chapitre « Dialogue avec les peintres », la question du « regard volé » et du rapport entre l'œuvre de Delacroix et le recueil.

Il m'a fallu lire aussi plusieurs travaux sur l'expérience et l'écriture cinématographiques de Djébar pour mieux comprendre la genèse du recueil. Ainsi, comme l'explique Jean-Marie Clerc dans *Assia Djébar : Écrire, transgresser, résister*⁵, le passage par le cinéma était une étape nécessaire pour aller de « l'aventure individuelle » vers un « sujet collectif », dépasser la « honte » et la peur du dévoilement dans l'écriture autobiographique. Clerc explique comment, selon les propres mots de Djébar, « l'expérience cinématographique a contribué à la relancer sur la voie de l'écriture » (Clerc, 1997 : 18).

Dans son article « La réédition de *Femmes d'Alger dans leur appartement* »⁶, Carine Bourget aborde la problématique éditoriale du recueil. Elle y analyse l'ajout de la septième nouvelle et les différences paratextuelles entre l'édition de 1980 et celle de 2002. Cette étude m'a aidée à comprendre la question de la mise en recueil, les enjeux autour des éditions de recueils dites

⁴ Beïda Chikhi, *Assia Djébar : Histoires et fantaisies*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, 197 p.

⁵ Jean-Marie Clerc, *Assia Djébar : Écrire, transgresser, résister*, L'Harmattan, 1997, 175 p.

⁶ Carine Bourget « La réédition de *Femmes d'Alger dans leur appartement* », in *L'esprit créateur*, vol. 48, p. 92-123, 2008, téléchargeable via <http://muse.jhu.edu/article/256361>, (Page consultée le 04 mars 2016).

« augmentées », les ajouts et retraits dans les rééditions, de même que les modifications que peut subir le paratexte selon les transformations du contexte social, historique ou politique.

Farah Aïcha Gharbi a approfondi les études intermédiales faites autour de l'œuvre de Djébar. Son article « *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture »⁷ m'a été fort utile pour l'étude du recueil dans son ensemble ainsi que du rapport entre la peinture et l'écriture. Analyse qui figurera dans sa thèse de doctorat, où elle intègre à ses recherches en plus de la peinture (jusque-là, le média le plus étudié chez Djébar), la musique, le cinéma, la photographie et même la mosaïque. On retrouve *Femmes d'Alger dans leur appartement* comme corpus essentiel dans la thèse de cette chercheuse : « L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar », qui met en valeur le « caractère multidisciplinaire du cheminement qui fut celui d'Assia Djébar, lequel a de manière décisive orienté son œuvre, marqué son esthétique et défini sa poétique »⁸.

Pour ce qui est de ma création, avant même d'avoir choisi de travailler sur le recueil d'Assia Djébar, un thème s'était imposé à moi : celui du départ ou plutôt des multiples départs qui ponctuent une existence. Ce thème à la fois pluriel et mouvant m'a semblé convenir à l'idée de la multiplicité qui convergerait vers l'unité désirée. C'est pour cela que j'ai choisi d'intituler l'ensemble *Tous mes départs*. Dans les textes qui le composent, la narratrice remonte le temps pour revisiter les lieux qu'elle a connus depuis l'enfance. Chacun de ses départs est une tentative d'affranchissement. Et dans les nombreux départs qui libèrent, reviennent les lieux de mémoire, qui hantent aussi bien que les lieux imaginaires, présentés par fragments, parfois esquissés, trouvés aux croisements des routes.

Ma narratrice, comme les personnages féminins d'Assia Djébar, essaie de se libérer du poids de la société patriarcale en partant à la conquête des espaces dont ses semblables sont trop souvent exclues. Elle n'attend pas d'étouffer pour partir, c'est son horloge biologique qui lui indique qu'il

⁷ Aïcha, Gharbi, « *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture », in *Études françaises*, volume 40, n° 1, 2004, p. 63-80, [En ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2004-v40-n1-etudfr728/008476ar/>, (Page consultée le 15 décembre 2016)

⁸ Aïcha, Gharbi, *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar*, thèse de doctorat, 2009, p. 15. [en ligne] https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4093/Gharbi_Farah_A_2010_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y (Page consultée le 19 décembre 2016)

est temps de changer de lieu. Comme Assia Djébar, j'aimerais que cette expérience du recueil me permette de rassembler des récits épars, ceux des miens tout comme d'inconnues qui sont restées muettes.

La deuxième partie de ce mémoire comprend la partie réflexive consacrée au recueil d'Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Dans le premier chapitre, j'aborderai la problématique de la mise en recueil. J'expliquerai alors comment le recueil a été pensé, sa genèse et ses transformations. Comment les nouvelles ont-elles été recueillies puis rassemblées ? Quelle logique préside ici au rassemblement ? Je présenterai les différentes nouvelles qui composent le recueil et tenterai de les situer par rapport à leurs lieux et années d'écriture. Pour expliquer l'historique de fabrication du recueil, je ferai un retour sur le film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, que Djébar a consacré aux femmes rurales. J'expliquerai comment ce film lui a inspiré la nouvelle éponyme du recueil qui, à l'origine, devait être un film sur les femmes citadines.

Après cela, j'analyserai l'architecture du recueil, sa forme, son homogénéité, les thèmes qui y sont abordés. Toute cette partie sera consacrée à la première édition, publiée en 1980 aux éditions des femmes. Par la suite, on verra comment l'ajout d'une nouvelle, dans l'édition 2002 chez Albin Michel, invite à reconsidérer l'ensemble selon les modifications apportées au recueil, à son paratexte, à sa couverture, aux notes et aux illustrations. Je présenterai aussi la réception critique générée par les deux éditions, celles de 1980 et 2002.

Dans le second chapitre de ma partie réflexive, je m'intéresserai à l'ouverture que constitue la fenêtre dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Pour cela, j'ai choisi de consacrer mon analyse aux deux premières nouvelles de la première édition, c'est-à-dire « Femmes d'Alger dans leur appartement » et « La femme qui pleure ». J'expliquerai un tel choix et la place qu'occupent ces deux nouvelles dans le recueil.

Pour ce faire, j'examinerai les lieux d'enfermement et d'affranchissement dans les deux nouvelles, suivant une approche empruntée à Christiane Lahaie sur les espaces et lieux novelliers. Ma démarche consistera à identifier les « stratégies de spatialisation spécifiques » qui ont permis à Djébar de « s'approprier l'espace réel et le transformer en espace "textuel" » (Lahaie, 2009 : 20). J'emploierai aussi la typologie de Fernando Lambert qui

utilise un modèle d'inspiration genettienne où l'analyse spatiale se divise en deux temps : [...] caractériser les figures spatiales [...] puis en dégager la

configuration, c'est-à-dire l'articulation en une grande figure spatiale d'ensemble (Lahaie, 2003 : 511).

Pour appréhender la dimension symbolique de quelques lieux significatifs dans les deux nouvelles, je me référerai à la « typologie du haut-lieu »⁹, que Mario Bédard propose comme une synthèse des nombreux travaux menés par les géographes culturels qui, comme lui, se sont intéressés au « haut-lieu », concept qui n'a pas de définition précise, puisqu'il peut être porteur de plusieurs sens et revêtir plusieurs formes, englobant ainsi les « lieux dont on dit qu'ils sollicitent l'imaginaire d'une collectivité » (Lahaie, 2003 : 36). Selon son étymologie,

[l]e haut-lieu est tout d'abord un lieu, c'est-à-dire un fragment d'espace et de temps doté de propriétés accessibles à nos sens. Entité spatiale appropriée par un groupe social, et donc « instantané » à la croisée des possibles de son territoire et de son histoire, il s'agit d'un lieu signifié (Bédard, 2002 : 51).

Je relèverai les caractéristiques de quelques hauts-lieux parmi ceux, dans les nouvelles, qui sont investis par diverses valeurs symboliques, étant donnés les rapports étroits qu'ils entretiennent avec un milieu et leur importance dans la construction de l'identité personnelle et de la mémoire collective.

Cette étude des lieux qui enferment et qui libèrent me permettra de mener à bien ensuite une analyse de la fenêtre dans les mêmes nouvelles. Je voudrais préciser que lorsque j'ai choisi d'analyser le motif de la fenêtre, je craignais de ne pas trouver grand-chose en rapport avec les deux nouvelles. Heureusement, plus j'avais dans ma recherche, plus je découvrais de nouvelles pistes toutes aussi intéressantes les unes que les autres. Je ne m'attendais pas à trouver autant de recherches autour de cet élément architectural, à priori, simple. Depuis que j'ai commencé la rédaction de ce mémoire, je ne vois plus les fenêtres du même œil. Et, dans mes écrits, les ouvertures ont pris une toute autre dimension.

Donc, pour analyser la fenêtre comme ouverture dans les deux nouvelles, je ferai un bref retour sur la représentation scénique de la fenêtre dans le film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*,

⁹ Mario, Bédard, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature du géosymbole », *Cahiers de Géographie du Québec*, volume 46, n° 127, avril 2002, p. 49-74, [En ligne], http://www.cgq.ulaval.ca/textes/vol_46/no127/Bedard.pdf (Page consultée le 19 décembre 2016)

pour ensuite faire ressortir tous les passages dans les deux nouvelles choisies, où il est question de fenêtres et d'autres ouvertures telles que lucarne, baie, porte, rideaux, balcons, écran, port.

Ensuite, j'analyserai la fonction de ces ouvertures. On verra comment la fenêtre, dans le film et les nouvelles, « constitue [une] ouverture de l'espace fermé vers l'extérieur » et qu'« [e]n tant que figure majeure de la dialectique du dedans et du dehors, elle apparaît souvent comme une barrière, une frontière, un espace de fracture entre le familier et l'étranger, en raison de sa double appartenance à l'espace public et l'espace privé » (Katsika, 2019 : 11)¹⁰.

On verra aussi comment la fenêtre peut agir comme source de lumière et donc d'espoir et de vie, et surtout comme issue de secours ou de libération. On verra comment la fenêtre peut être perçue comme « obstacle à la communication » lorsqu'elle est fermée ou voilée. Je me pencherai sur les représentations de la fenêtre ainsi que sur les objets qui ont des fonctions semblables, comme l'écran de télévision ou le tableau. J'utiliserai pour cela les recherches sociolinguistiques d'Andrea Del Lungo, dans son ouvrage *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*¹¹, (sans pour autant me risquer à une analyse sémiotique). Je m'intéresserai à quelques-unes des fonctions de la fenêtre telles que définies par Del Lungo, à savoir, la fonction de cadrage visuel, la fonction d'investissement libidinal, la fonction de connaissance incidiaire et la fonction de séparation symbolique. Je me suis aussi référée au livre de Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, notamment pour réfléchir sur le point commun entre la fenêtre et le tableau.

Dans ma conclusion, je reviendrai sur ma création, et tenterai d'expliquer en quoi cette étude du recueil de Djébar a pu influencer l'écriture et l'assemblage de mes textes. Je réfléchirai aux problématiques de la langue d'écriture, aux frontières qui existent entre la fiction et le récit autobiographique, en essayant de dégager la dimension créative de mes textes, tout en réfléchissant à ce qui pourrait être amélioré. Je proposerai, pour terminer, de nouvelles avenues que pourraient prendre ma création au terme de ce mémoire.

¹⁰ Katsika, Karolina (dir.), (2015), *Dedans dehors approches pluridisciplinaires de la fenêtre*, Actes du colloque international interdisciplinaire, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2019, 405 p.

¹¹ Andrea, Del Lungo, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014, 536 p.

PREMIÈRE PARTIE

Tous mes départs
(fiction)

J'ai l'âge de mes rêves, je ne vieillis pas...

C'est ma façon de tricher avec le temps, je ne me laisse pas surprendre par les années, je les prévois, les devance, puis les attends. Et le meilleur moyen que j'ai trouvé pour ne pas me faire piéger c'est de partir juste à temps. Pour cela, la possibilité d'un ailleurs qui soit meilleur me suffit !

Je viens d'emménager dans un nouvel appartement de la rue Elm, dans le vieux Nord de Sherbrooke. Je pourrais désormais dire que je *reste* sur la rue Elm, car ici au Québec on n'habite pas, on *reste*. Et moi qui ai passé des années à essayer d'habiter bien des lieux jusqu'aux plus improbables, je ne savais pas qu'il fallait venir ici pour enfin trouver un endroit où *rester*.

C'est la lumière du jour qui me réveille depuis que je suis ici. Je n'ai pas pu accrocher les rideaux, ils sont pliés sur la chaise. Et la tringle en bois, comme un arbre sans branches, attend debout contre le mur que quelqu'un vienne la fixer. Derrière les deux grandes fenêtres en guillotine, les aiguilles d'un grand sapin, dont la cime dépasse l'immeuble à deux étages, se faufilent à travers les grilles de la moustiquaire. De l'autre côté de la rue, deux maisons ancestrales entourées d'érables aux couleurs de flammes, leurs feuilles se détachant les unes après les autres, forment un tapis au sol tout aussi rouge. Il commence à pleuvoir. En fermant la fenêtre, je me rappelle que je ne suis pas tout à fait chez moi. J'aime pourtant le parfum boisé de ce sapin, et cette odeur de terre mouillée me rappelle un jardin en paliers où étaient plantés, dans de la terre rouge, un oranger, un grenadier et deux grands figuiers.

Arrivée au Québec en plein hiver, j'ai eu très peur du froid. Je n'avais jamais connu des températures au-dessous de zéro. Ma première bouffée d'air, quand je suis sortie de l'aéroport, m'a glacé les poumons, j'avais l'impression d'avoir des épines au fond de la poitrine. C'était tellement douloureux que, pour quelques secondes, je me suis arrêtée de respirer. Puis, doucement, mon corps a commencé à s'adapter...et pas qu'au froid ! Il m'a fallu du temps pour me rendre compte que j'étais en train de vivre le plus grand départ de ma vie. Tout s'est passé si vite, à peine cinq mois entre le moment où j'ai pris ma décision et celui où j'étais dans l'avion. Autour de moi, presque personne n'y croyait, il y avait trop d'obstacles à franchir. Le premier, être acceptée à l'université ; le dernier, et non le moindre, avoir un visa d'études. Entre-temps, il fallait convaincre mon mari, préparer les enfants, quitter mon travail et trouver l'argent. Cela fait une année et demie que je suis partie et j'ai encore du mal à croire que j'y suis arrivée. J'évite de me figurer toutes les étapes par

lesquelles je suis passée, pour ne pas raviver les douleurs que j'ai dû refouler pour avancer. Chaque étape portait son lot de peines, de doutes et d'incertitudes. Je me suis dit que le jour où mes enfants seraient ici avec moi, je pourrais retracer le parcours, m'en souvenir, le raconter, l'écrire. Avant cela, je ne peux me concentrer que sur le présent, rien ne doit me distraire, je ne regarderai en arrière que lorsque je serai sûre d'être arrivée.

En attendant, je me projette loin devant et je rêve au futur antérieur. Car j'ai toujours su qu'il fallait visualiser ses rêves pour en saisir la portée et avoir la chance de les réaliser. Avant de me marier, et lorsque mon horloge biologique commençait à me donner des maux de ventre, je fermais les yeux et me voyais enceinte. J'imaginai toutes les étapes de la grossesse, jusqu'à la naissance, puis le retour à la maison avec mon enfant dans les bras, la visite de ma mère, elle et moi enlacées, heureuses, pleurant de joie. Seules les larmes pouvaient me sortir de mes rêveries. Je les essuyais, riais de moi et me disais que les plus beaux rêves sont ceux qui nous font pleurer. Aujourd'hui, je visualise l'arrivée de mes enfants pour me donner la force de supporter leur absence. Comme quand ils n'étaient pas encore nés, j'ai en tête toutes les étapes de leur arrivée, je les vois sortir de la porte d'arrivée à l'aéroport où je les aurai attendus des heures. Ce sera comme s'ils venaient au monde une deuxième fois. Plus de dix mois que je ne les ai pas vus, mes grossesses auront duré moins longtemps.

Je reste sur la rue Elm, dans le Vieux-Nord de Sherbrooke, à quelques mètres du cimetière Elmwood. À cause de cela, j'ai failli ne pas louer l'appartement. Pour me rassurer et avant de signer le bail, je suis allée visiter le cimetière. J'ai d'abord marché le long de la barrière avant de trouver une petite porte basse fermée de l'intérieur par un crochet. Je suis entrée, j'ai emprunté un sentier qui longeait cette vaste étendue verte où des arbres centenaires avaient pris le temps de déployer leurs branches pour que leurs feuillages produisent des bruissements variant au rythme de la brise. Je me sentais légère et sereine au milieu de ces tombes usées par le temps. Il y avait des stèles, des obélisques, des pierres de marbre rose gravées avec de grosses lettres, d'autres en granit gris effrité aux noms illisibles, qui tiennent à peine debout. Puis les autres, dans la terre, presque ensevelies, recouvertes d'herbes... On pouvait marcher sur une tombe sans s'en rendre compte, car il n'y avait pas de sentiers, et à mesure que j'avancais je découvrais des pierres un peu partout, comme si elles avaient toujours été là. Il y en avait aux pieds des arbres, et même le long des haies qui séparaient le cimetière des maisons mitoyennes. Vivants et morts pouvaient ainsi vivre en bon voisinage. On dit que les premiers occupants de ce cimetière avaient été déménagés avec leurs pierres à la fin du

XIX^e siècle. Un cimetière en plein centre-ville faisait peur avant cela, car on craignait la prolifération des maladies infectieuses. Pour beaucoup de ces premiers Canadiens venus d'Europe, il ne pouvait pas y avoir de meilleur endroit pour *rester* en paix.

J'habite seule sur la rue Elm, et je n'ai pas peur des morts, pas plus que je n'ai peur des vivants. Habiter seule m'a libérée des chaînes que je trainais encore malgré mes nombreux départs.

J'ai onze ans et je veux partir de la maison

J'ai onze ans et j'ai décidé de vivre chez ma grand-mère parce que mon père ne m'aime plus. Quand je suis née, il s'attendait à ce que je sois un garçon, je le sais, il a dû me le faire sentir assez souvent. Mais ce n'est pas pour ça que je veux partir. J'ai entendu ma mère raconter que le jour où il est venu nous voir à la maternité avec son bouquet de fleurs, la sage-femme lui a dit : « Elles vont très bien ! la petite a juste un léger *pied talus*, c'est fréquent chez les gros bébés, ça devra s'arranger d'ici quelques semaines. » Il est entré dans la chambre, a posé le bouquet sur la chaise, a embrassé ma mère, lui a demandé quand elle allait rentrer, puis il est reparti. De retour à la maison, il aurait dit à mon grand-père : « Une fille ! avec, en plus, une malformation aux pieds ! » Bien sûr, ma mère croit faire de l'humour quand elle me le raconte, elle ne sait pas que cette phrase, comme un piquet, est à jamais plantée dans ma mémoire.

J'ai onze ans et je ne veux plus vivre chez mes parents, j'ai envie de les quitter, surtout lui, mon père. Après avoir surmonté sa déception, il a quand même appris à m'aimer, j'ai des photos de lui en train de jouer avec moi. Et quand, deux ans plus tard, mon premier frère est né, puis après lui, le deuxième et le troisième, mon père pouvait enfin souffler. En dix ans, comblé par ses trois garçons, il pouvait s'autoriser des moments de complicité avec moi. Mais ça, c'était avant que je ne me penche pour débarrasser la table basse, la *meyda* qu'il lui arrivait de renverser s'il n'aimait pas le repas.

Mon père a perçu à travers l'encolure de ma *djebba* fleurie, que mon corps commençait à changer. Il en a fait le reproche à ma mère, comme si elle était responsable des transformations que subissait mon corps d'enfant. « Couvre ta fille ! », a-t-il ordonné. C'est ma mère qui me l'a raconté. Elle n'aurait pas dû. Avec cette autre « phrase-piquet-dans-ma-mémoire », je me suis mise à détester mon corps. « Couvre ta fille ! » est une traduction approximative de ce que mon père a dit en algérien et qui a le sens de « cache ou protège ta fille des regards des autres ! » Pour mon père, le regard de ceux qui ne m'avaient pas encore vue était aussi dangereux que leurs mains.

J'ai onze ans et mon père n'est plus le même depuis que mon corps change. Ma mère dit qu'un jour je comprendrai, elle dit qu'il n'en a pas après moi, qu'il a très mal au fond à cause de quelque chose qu'il a vécu. Je n'essaie pas de comprendre, je suis seulement malheureuse. L'autre jour, il a lancé un tabouret en bois qui est passé juste à côté de moi, parce que j'essayais de discuter un de

ses ordres. Le tabouret s'est brisé et le coup était si violent que je l'ai ressenti dans ma chair. Mon père évite de me regarder en face, comme s'il avait peur de voir quelque chose d'effrayant. J'ai donc décidé de partir. Il a peut-être peur que je perde mon innocence, mais moi, c'est de lui que j'ai peur, alors je vais partir pour le débarrasser de ce corps qui le terrorise. J'ai onze ans et j'ai annoncé à mes parents que je voulais aller vivre chez ma grand-mère. Le plus dur, c'est qu'ils n'ont pas dit non. Mon père a appelé des amis pour faciliter le transfert de mon dossier scolaire à Alger.

Je suis à présent chez ma grand-mère, les vacances sont finies, il est sept heures et mes parents s'apprêtent à reprendre la route pour rentrer à la maison avec mes trois frères. Je n'ai pas dormi de la nuit, je ne sais plus si je veux rester. Cachée dans un coin du patio, je pleure. Je panique, ils vont bientôt partir et je vais rester seule. Ma mère vient vers moi, elle me prend dans ses bras.

- Qu'est-ce que tu as ? Tu ne veux plus rester ?
- Je ne sais pas ! j'ai peur, s'il te plait, décide pour moi !
- Tu rentres avec nous, va vite chercher tes affaires !
- Papa va se fâcher, j'ai peur... Dis-lui que tu ne peux pas partir sans moi.
- D'accord, je vais lui dire, allez vite ! Prends tes affaires, tu rentres avec nous !

La plus belle phrase jamais prononcée par ma mère...

Lettre à Beidha partie trop tôt ¹²

Chère Beidha,

Je t'écris pour maudire la vanité qui me fait penser que je souffre. Je t'écris pour m'excuser d'être partie (et d'être si vivante). Où que tu sois, pardonne-moi ce désir égoïste de rapprocher nos destins.

Tu avais à peine onze ans, petite Beidha, blanche comme tes rêves qui ne dépassaient pas ta *dechra*¹³. Tu n'étais jamais allée à l'école, mais tu savais lire dans le regard de ton père que tu étais la prunelle de ses yeux rougis par des soucis dont tu ignorais tout. Tu voulais le suivre dans les champs pour le regarder creuser les sillons de votre vie, mais il te sommat de rester à la maison et s'en allait avec tes deux frères aînés. Tes longues journées, tu les passais à essayer de comprendre ce qui se passait dans la tête des hommes, alors qu'ils allaient de l'autre côté de la haie entourant votre petite maison. Tu aidais ta mère et les autres femmes de la famille à préparer le retour des hommes. Tu avais appris à associer le bonheur à la présence des tiens. Tu les écoutais sans parler, même si parfois leurs discussions t'intriguaient parce que tu n'en comprenais pas le sujet. Tu n'avais conscience ni du monde ni même du pays. De l'autre côté des forêts et des montagnes habitaient les méchants. Pour toi, cela ressemblait à des histoires qu'on raconte aux enfants pour les endormir. Tu pensais que les loups n'existaient pas et qu'on les avait créés pour empêcher les filles de partir dans les champs.

C'était la veille de l'Aïd. Le matin, ta mère t'avait aidée à laver tes beaux cheveux noirs. Je les imagine et ne peux m'empêcher de les caresser en pensée, comme pour les retenir. Ton père était fatigué, il ne pouvait partir avec tes frères au pâturage. Pourtant, il lui fallait vendre ses quelques moutons avant la fin la journée. Il expliquait aux garçons comment il fallait parler aux éventuels acheteurs abordés sur la route. Tu étais là, derrière eux, attentive et curieuse de connaître cette fameuse route par où passent des gens qui ne s'arrêtent que pour acheter des légumes ou des moutons. Tu as levé tes grands yeux noirs vers ton père et tu l'as supplié de te laisser partir avec tes frères. C'était la veille de l'Aïd et tu voulais voir la route. Et puis, tu aiderais les garçons à surveiller les moutons. Il a d'abord refusé, puis, attendri par ton regard et ta voix, a fini par consentir. Il a dû se dire que l'Aïd, c'était aussi faire plaisir aux enfants ! Tu as sauté de joie et tu

¹² Texte remanié d'une version antérieure parue dans *La traversée des mots*, Mariane Catzaras (dir.), Institut français de coopération et l'Or du Temps, Tunis, 2000, p. 23-27.

¹³ En Afrique du nord, petit hameau.

as couru vers ta mère à qui tu as demandé un foulard pour envelopper tes cheveux afin de les protéger de la poussière des champs et de les garder propres le jour de la fête.

Tu courais derrière les moutons, heureuse de ce moment de liberté tant rêvé. L'herbe sous tes pieds nus te chatouillait, tu riais et cela te donnait des ailes. Tu volais à travers les pâturages. Arrivés au bord de la route, tes frères s'étaient arrêtés. Toi aussi, mais c'était pour regarder cette route qui ne te mènerait nulle part. Tu la trouvais grise et triste. Tu en as été presque déçue. D'ailleurs, tu t'en étais vite éloignée pour aller courir derrière un petit agneau qui s'était détaché du troupeau. Pendant ce temps, revenue à la maison pour passer la fête de l'Aïd avec mes parents, je regardais dans notre jardin l'animal solitaire qui ignorait son destin de sacrifié au nom d'un rite où l'on confond les hommes et les brebis. Je pensais à l'inopportunité d'une telle fête où il fallait verser du sang sur un pays que les terres rougies n'arrivaient plus à fleurir.

Je ne te connaissais pas encore, petite Beidha. Ce jour-là, ils sont venus de l'autre côté de la route, les loups qui ravissent les agneaux loin du sein de leur mère. Ils t'ont attrapée dans ton envol, ton foulard emporté dans le vent. Ils ont sali tes beaux cheveux noirs. Ils t'ont sacrifiée sous cet arbre dont tu es devenue la sève. Les as-tu vus venir ? As-tu eu le temps de comprendre ? Lorsque la lame du couteau a effleuré ta gorge, as-tu vu descendre du ciel un ange portant un mouton ?

Ressentirais-je un jour ta douleur, ta panique, ton effroi ? Où que tu sois, puisses-tu n'avoir gardé de ce monde que la fraîcheur de l'herbe sous tes pas ! Pendant que tes cheveux noirs couvraient ton visage, des millions de gens célébraient la mémoire d'Abraham sans penser à toi.

En lisant dans les journaux ce qui t'est arrivé, à toi et aux autres enfants, je me suis sentie coupable de n'être que le témoin d'un drame auquel j'avais échappé. J'ai vite repris la route pour chasser cette image de moi en train de lire la douleur des autres sans pouvoir la ressentir. J'ai pensé à ton père. Je n'ai pas eu le courage d'imaginer son chagrin. J'ai haï le monde et mon pays qui m'a poussée à pardonner, à vivre avec ton sacrifice et celui des autres. J'ai regardé la route qui m'éloignait de toi, je l'ai trouvée grise et triste, je me suis demandé jusqu'où elle pouvait mener.

La jeune mariée derrière la fenêtre n'a pas dix-sept ans

C'est le premier jour d'école, vêtue de son tablier rose apporté dans son trousseau de mariée, elle s'est mise à la fenêtre de la cuisine. Les larmes aux yeux, elle regarde les écoliers passer à travers les rideaux fleuris. Ils ont tous des habits neufs, il y en a même qui boitillent à cause de leurs nouvelles chaussures. Elle n'a pas encore dix-sept ans et cela fait un mois qu'elle est mariée. Huit heures de route en robe blanche, serrée entre ses deux belles-sœurs sur la banquette arrière de la Mercedes grise. Cela fait un mois qu'elle vit seule, avec son mari dans la grande maison derrière l'ancienne église, en face de la poste et de la gendarmerie. Quand il lui a demandé sa main, il a pourtant promis qu'elle retournerait à l'école, elle venait de réussir son brevet de l'enseignement général et voulait aller au lycée. On ne lui avait pas dit qu'étant la belle-fille de l'imam, elle n'allait pas pouvoir sortir sans *haïk*, ce voile ancestral qu'elle portera juste à l'intérieur de la petite ville. Elle devra aussi couvrir la moitié de son visage d'un *ajar*, un triangle en mousseline blanche brodée de fil de soie. Quand elle voyagera en voiture avec son mari, elle attendra de sortir de la ville pour se débarrasser du tissu blanc et du petit *ajar* qu'elle pliera grossièrement avant de glisser au fond de son sac. Elle les ressortira à leur retour, son mari lui dira quand.

Elle aurait repris ses études, si elle pouvait sortir sans se faire remarquer, sans qu'on sache que c'est la nouvelle belle-fille de l'imam, celle qui vient d'Alger et dont on dit qu'elle est très belle. Il lui faudra quelques années avant de faire le deuil des études. Et pendant longtemps, chaque premier jour d'école, vêtue du même tablier rose, derrière la fenêtre de sa cuisine, elle regardera les écoliers passer en imaginant ce qu'aurait été sa vie si elle ne s'était pas mariée.

Cette image de ma mère pleurant à la fenêtre ne m'a jamais quittée, elle revient toutes les fois où je me sens enfermée quelque part.

Ma valise en cuir noir

Je viens d'avoir mon bac et je vais à l'université de Constantine. J'habiterai une résidence universitaire pour filles à soixante kilomètres de la maison. Mon père s'est occupé des formalités d'inscription et d'hébergement. Je voulais passer le concours pour des études en informatique, mais il m'a inscrite au concours d'entrée à la faculté de médecine. Il savait pourtant que je ne pouvais en passer qu'un seul. J'y suis allée, mais j'ai remis une feuille blanche. Désolée papa, je ne serai pas médecin ! Je suis admise sans grande motivation à l'institut de technologie. Si j'ai de bons résultats pendant les deux ans du tronc commun, je pourrai peut-être faire informatique.

Mon père m'a acheté une valise en cuir noir. Silencieuse, ma mère s'applique à y mettre les affaires que je vais apporter dans ma nouvelle vie. Je ne me rends pas compte qu'elle est triste. Nous avons passé des moments très tendus, elle et moi, ces dernières années. Depuis la naissance de ma sœur, j'ai perdu mon statut de fille unique et le rôle qui m'est dévolu est celui de l'aînée qui doit réussir. Ma mère m'a tout appris : la cuisine, la pâtisserie, la couture, la broderie, le tricot. Elle s'est fait un point d'honneur à parfaire mon éducation avant que j'entreprenne des études universitaires, elle l'a surtout fait pour plaire à sa mère.

Lorsque j'avais dix ans, elle m'a envoyée passer les vacances à Alger chez ma grand-mère. Ce n'était pas vraiment des vacances, puisque je ne sortais presque pas de la maison, sauf les rares fois où mon oncle m'amenait à la plage ou lorsque j'accompagnais ma grand-mère au hammam. J'allais avec elle à toutes les fêtes de mariage du quartier. Le reste du temps, je devais passer ce qui ressemblait à un stage initiatique pour devenir une femme. Parce qu'avec ma grand-mère, il ne s'agissait pas seulement d'accomplir les tâches ménagères, il fallait en outre apprendre l'endurance et la patience tout en acceptant d'abandonner les loisirs auxquels une enfant de mon âge pouvait s'adonner. Ma grand-mère, cette femme autoritaire qui faisait trembler les hommes quand elle était en colère aimait les métaphores et les anecdotes, et avait toujours un proverbe à la bouche. Pas question de faire la grasse matinée chez elle, vacances ou pas, elle ouvrait les volets des fenêtres et commençait à crier dès les premières lueurs du jour. Elle marmonnait des phrases en kabyle, je ne les comprenais qu'à moitié. Je me levais un peu par crainte, un peu pour ne pas la décevoir. J'allais avec elle dans sa petite cuisine, je prenais mon café au lait avec un morceau de pain au beurre et je l'écoutais. Elle s'asseyait sur un petit tabouret devant son réchaud à gaz noir, entourée de ses

ustensiles, épices et marmites. Les légumes étaient là, ainsi que le cher morceau de viande qu'elle couperait en plusieurs parts et qui servirait idéalement à préparer plusieurs repas. Elle n'aimait pas le gaspillage et économisait dans tout : quand il fallait mettre cinq gousses d'ail dans la sauce, elle en mettait deux, tant pis si ce n'était pas très bon, l'essentiel était que ça puisse nourrir la famille. Elle se réveillait le matin avec une nouvelle histoire en tête, faisait des rêves prémonitoires qu'elle cherchait ensuite à interpréter. Ses rêves étaient autant d'occasions de se souvenir d'autres histoires. Elle cuisinait assise, c'est pour cela qu'elle avait besoin de quelqu'un pour l'aider. Je lui remplissais la bassine d'eau pour qu'elle lave les légumes, renversais l'eau dans l'évier et jetais les épluchures à la poubelle, ou bien encore lui apportais un ustensile qui lui manquait. Je la regardais préparer à manger tout en l'écoutant me raconter sa vie, celle de ses parents, de ses enfants, de ma mère. Elle en profitait pour me donner des recettes et des astuces dont elle était fière. Elle me parlait comme à un adulte. Et me donnait ainsi l'impression d'être la seule à qui elle se confiait. Cela me valorisait et me donnait accès à l'univers des femmes. Je savais que je pouvais désormais assister aux conversations intimes de mes tantes. Je savais aussi qu'après ce mois passé avec ma grand-mère, une partie de moi allait devenir femme.

En rentrant à la maison, l'autre partie voudrait retrouver un peu la fragilité de l'enfant resté dans les bras de ma mère, jusqu'à ce que celle-ci me repousse dans un geste brusque : « Arrête tes enfantillages ! Tu n'es plus une petite fille ! ».

Ma mère m'aura envoyée chez sa mère pour que disparaisse l'enfant, elle savait que le sang allait bientôt surgir de mes entrailles. Ne devait survivre que celle qui se cache des regards de son père et des autres hommes.

J'ai dix-huit ans et je suis dans la voiture de mon père qui m'emmène loin de la maison, vers cette ville mystérieuse que je n'ai fait, jusque-là, que traverser. Altière sur son rocher, Constantine m'attend, me tend ses nombreux ponts pour m'embrasser. Ses maisons sculptées dans la pierre, perchées au ras des falaises, narguent les siècles et la pesanteur. Ses habitants sont des funambules qui n'ont d'autre vertige que celui procuré par la musique enivrante du *malouf*¹⁴ ou les danses en transe des chants mystiques des *Aissaouas*¹⁵. Constantine et ses tunnels creusés à même son corps

¹⁴ Musique arabo-andalouse qu'on retrouve en Algérie et en Tunisie.

¹⁵ Confrérie religieuse rattachée au soufisme, connue entre autres pour ses chants et danses collectives dont les rythmes sont souvent un moyen de défoulement où les adeptes se laissent aller jusqu'à la transe.

rocheux, des trous dans ma mémoire que je garderai enfouis des années durant. Constantine qui écrasera mes peurs contre ses rochers et qui affranchira mon corps de la honte vue dans les yeux du père. Constantine, le berceau et le tombeau de mes premiers amours.

J'ai dix-huit ans et pour la première fois je dors dans une chambre que je ne connais pas. Dans ma valise en cuir noir, ma mère a mis une paire de draps neufs et deux taies d'oreiller, un nouveau pyjama, ma première trousse de toilette, des vêtements pour la semaine, deux serviettes, une grande et une petite. Nous sommes trois amies de la même ville qui passons ensemble la première nuit loin de la maison, Myriam, Farah et moi. Notre résidence universitaire, à l'origine, a été construite par les Allemands pour les ouvriers d'une usine de montage de camions. Elle est située dans une zone industrielle à l'extérieur de la ville. Cinq pavillons de trois étages préfabriqués. À chaque étage huit chambres spacieuses, des toilettes et des douches communes au bout d'un vaste couloir éclairé grâce à la lumière du jour qui pénètre par la double porte vitrée et les baies de la cage d'escaliers. Dehors, des espaces verts, des terrains de sports, un grand réfectoire et une cafeteria... On nous a mises ensemble avec une quatrième fille dans une chambre du rez-de-chaussée au pavillon C.

La C3 sera notre chambre pour les deux ans à venir. La quatrième fille est voilée très rigoureusement, pas le genre de foulard à la mode en soie fleurie, les jeans moulants et la tunique qui arrive sous les fesses sans en cacher les formes généreuses. Fadéla, notre colocataire, en est à sa troisième année d'université. Elle nous donne quelques informations sur les horaires du restaurant et des bus, l'usage des salles de bains et, surtout, elle nous parle des filles qu'il ne faut pas fréquenter. Elle nous prévient qu'elles essayeront sûrement de nous approcher, mais que nous devons nous méfier, car elles sont « communistes », c'est-à-dire « athées ». Du même souffle, elle nous parle de ses amies, les « sœurs musulmanes », qui seraient heureuses de nous rencontrer. Elle nous invite à assister à leurs réunions qui se passent généralement après la prière du soir dans une grande salle non loin du pavillon C. Nous l'avons bien écoutée et remerciée pour sa gentillesse, mais nous n'avons l'intention de nous joindre à aucun groupe, nous avons envie de savourer les instants de liberté qui nous sont offerts loin de chez nous.

Je vis mes études comme une pause dans la vie, je trouve les mathématiques trop abstraites. Jusque-là, j'arrivais à faire de la poésie avec des mots comme *courbes*, *tangente*, *limites*, *intégrale*, *inconnue*, *paramètre*, *constante*, ou des expressions comme *si et seulement si*, *le raisonnement par l'absurde*, et ma préférée : *tendre vers l'infini*, cet élan vers l'infini, qu'on sait dès le départ inaccessible, n'est-il pas poétique ? Le plus beau, c'est la présence d'un infini positif et d'un infini négatif qui prennent leur source à partir de zéro, le rien, néant vers lequel les fonctions peuvent tendre sans jamais l'approcher, il y a une valeur infinitésimale qu'on appelle *epsilon*, le presque zéro qui peut tout changer. Les maths me paraissent de plus en plus compliquées, je n'y trouve guère d'utilité. Je m'ennuie pendant les cours, j'écris des poèmes avec les mots abstraits que je lis sur le grand tableau. Dans l'amphithéâtre, je regarde le ciel à travers des fenêtres fermées, attendant de sortir pour respirer. Après les cours, je vais retrouver les filles sur la grande esplanade. Pour chacune, jamais l'espace n'aura été aussi vaste !

Le campus principal de l'université de Constantine, avec sa tour de vingt étages, a été construit selon les plans du grand architecte brésilien Oscar Niemeyer qui a choisi de placer son chef d'œuvre sur une colline face à la vieille ville. On y accède en voiture par une route sinueuse pour arriver sur un échangeur en courbe, une rampe d'accès au-dessus de laquelle on peut s'asseoir pour regarder le soleil se coucher sur la ville. Il y a un autre accès pour les piétons, une montée de plusieurs mètres pour ceux qui prennent le bus et qui habitent les résidences. Une fois la pente gravie, quand on arrive en bas de la grande tour, s'étend devant nos yeux une vaste esplanade. Puis, porté par d'imposantes poutres en béton gris, surgit un édifice blanc traversé d'un bout à l'autre par des hublots ovales, c'est le bloc des lettres. Pour accéder à l'intérieur, quatre pentes à chaque extrémité, deux pour monter vers les salles de cours et deux pour descendre au sous-sol vers les amphithéâtres. À gauche, l'auditorium en forme de grand livre ouvert dont les pages déployées telles des ailes de colombe en vol, se reflètent sur l'eau de trois bassins ronds au ras du sol. Trois encriers entourant un obélisque érigé comme un porte-plume. Un autre édifice, plus en hauteur, s'étend sur le côté droit de l'esplanade, courbé comme un boomerang, c'est le bloc des sciences, traversé de bout en bout par une constellation de hublots ronds. On y accède par une pente en virage qui contourne la grande bibliothèque, un autre édifice circulaire à deux entrées, l'une qui mène au sous-sol aux différents rayons des livres et l'autre en forme de tunnel évasé qui s'ouvre directement sur

l'immense salle de lecture. Tous les murs intérieurs sont vitrés, un autre mur en béton festonné entoure la bibliothèque, et entre les deux murs, il y a un jardin d'hiver.

Un peu partout sur le campus, des bancs en béton ronds qu'on appelle les O, telle est la signature de l'architecte, un peu partout sur le campus. C'est sur ces bancs qu'on se rencontre après les cours. On y trouve aussi, à longueur de journée, des couples plus ou moins intimes selon la distance qui les sépare. Nous apprendrons plus tard que les plus téméraires vont se cacher derrière le bloc des sciences, entre les arbres ou sur les bords des murs en béton pour pouvoir s'aimer à l'abri des regards. Au-dessous du bloc des lettres, deux cafétérias circulaires, tout comme le grand restaurant plus à gauche où il faut faire la queue pendant une demi-heure avant de recevoir son plateau en inox avec un maigre repas à un dinar et vingt sous.

Assis sur l'un des O, les garçons jouent en même temps à la coinche, sorte de belotte très populaire sur le campus. Afin de comprendre leur engouement pour ce jeu, nous décidons de nous asseoir avec eux et de les regarder jouer. Avec le temps, nous finirons par saisir les règles du jeu. Pour pouvoir jouer contre les garçons sans qu'ils se moquent de nous. Chaque soir dans la chambre, nous passerons des heures à nous exercer. Nous éprouvons du plaisir à voir toutes ces cartes changer de valeur une fois devenues des atouts ! Le valet qui devient maître du jeu avec ses vingt points, dépassant même le roi, ça n'existe pas ailleurs... Et le neuf qui passe de zéro à quatorze points, le roi et la reine valant ensemble vingt points. La joie de celles parmi nous qui arrivent à s'assurer d'un majestueux capot rien qu'en sachant quelles cartes jouer et quand il faut descendre les atouts. L'excitation de savoir si notre partenaire a bien fait de monter la mise, si elle a des as, et si la petite carte qu'elle a jouée est un appel pour jouer la même couleur. Le plus beau, lorsque nous jouons contre les garçons, c'est notre capacité à communiquer sans parler, cela énerve nos adversaires qui nous accusent alors de tricher, parce qu'ils sont incapables d'accepter que nous puissions les vaincre.

Pendant que nous sommes en train de jouer, deux barbus parmi les nouveaux gardiens des mœurs, s'approchent de nous et commencent leur rengaine habituelle : « Qu'est-ce que vous faites là ? ». Nous levons la tête sans répondre. S'adressant à l'un de nos amis : « Est-ce que tu aimerais que ta sœur joue aux cartes avec des garçons ? ». Ils ont toujours un *hadith* de circonstance, une parole du prophète récupérée on ne sait où : « Vous ne savez pas que chaque fois qu'une femme s'isole avec un homme qui n'est pas de sa famille immédiate, le diable devient leur troisième

compagnon ? » Notre ami lève alors les yeux de son jeu et lui lance sur un ton sérieux : « mais tu ne vois pas que nous sommes sept ? Si le diable est là, et bien il sera le huitième, et c'est tant mieux, car il nous manque un joueur pour faire deux groupes ». Nous éclatons de rire et continuons à jouer. Contrarié, s'adressant aux filles, l'un des deux hommes ajoute, menaçant : « Nous avons vos noms, et nous allons contacter vos parents pour leur dire ce que vous faites à l'université. »

Au deuxième semestre, nous avons fait la connaissance d'Imen et Sarra, toutes deux nées en France. Imen y a vécu jusqu'à l'âge de dix-sept ans. Quand ses parents se sont séparés, son père l'a amenée avec sa sœur et son frère en Algérie dans un village à soixante kilomètres de Constantine. Il a brûlé leurs passeports pour les empêcher de retourner en France. Les enfants n'ont plus revu leur mère qui est morte quatre ans plus tard. Imen ne le pardonnera jamais à son père. Sara, elle, vient de Barika, une ville du sud, où elle dit vivre avec son père et son frère. Sa mère française serait restée en France avec sa petite sœur, où elle enseignerait la philosophie à la Sorbonne.

Nous avons décidé d'occuper la même chambre. À six, il a fallu ajouter des lits superposés et des armoires. Nous ne nous sentons pas à l'étroit pour autant. Le soir, quand nous rentrons de l'université, nous posons à peine nos affaires, et nous voilà au restaurant de la résidence avant tout le monde. Les premiers servis ont toujours de meilleurs plats. Après le dîner, nous allons marcher autour des terrains de sports. Nous escaladons les gradins, nous nous cachons pour regarder les étoiles. Imen allume une cigarette en s'assurant que personne ne la voit. La première fumée qui se dégage me rappelle l'odeur de mon père. Je ne sais pas pourquoi, mais je me rends compte que j'aime cette odeur, alors j'essaie de prendre une bouffée. Je n'avale pas, mais tousse quand même, cela me procure une drôle de sensation. L'une après l'autre, les filles essaient aussi, nous éclatons de rire à l'idée que l'une des sœurs musulmanes puisse nous voir. C'est là notre première transgression. À part Farah, nous allons toutes nous mettre à fumer. Je n'aime ni le goût de cigarette dans ma bouche, ni l'odeur qui colle dans les cheveux et les vêtements, mais quand je me cache avec les filles, ce moment de détente que nous partageons me donne l'impression d'être plus libre. Fadéla, désespérée de nous mettre sur le droit chemin, a quitté la chambre après l'arrivée de Sarra et Imen pour aller rejoindre ses amies au pavillon E.

Imen et Sarra nous ont appris à parler javanais. Mais au lieu du « av », nous insérons un « ag » entre les voyelles et les consonnes. Très vite, nous avons adopté ce nouveau moyen de communication que nous utilisons pour échanger des secrets quand nous ne sommes pas seules. Ainsi, pour parler de cigarettes, d'amour, de sexe ou même de religion, nous adoptons le javanais. Dans le bus, au restaurant ou même dans la rue, les gens nous regardent, étonnés, sans oser nous demander quelle langue nous parlons. Nous avons appris à aimer les mêmes musiques, les mêmes lectures. Imen nous a fait découvrir Jean-Jacques Goldman. Nous avons appris toutes ses chansons par cœur. Nous lisons avec elle *La répudiation* de Rachid Boudjedra, mais aucune ne réussit à terminer *Nejma* de Kateb Yacine. Avec Myriam, nous chantons du Bruce Springsteen et du Bonnie Tyler, et lisons *Le monde selon Garp* de John Irving.

Pendant les vacances, nous nous lançons le défi d'écrire chacune sa vie future. Je suis la seule qui revient avec plusieurs pages dactylographiées, les autres ont du mal à imaginer leur avenir. L'histoire assez triste de moi devenue une écrivaine célèbre qui découvre en étant enceinte qu'elle a un cancer du sein émeut les filles au point de les faire pleurer. Je dois y faire le terrible choix de me soigner et perdre le bébé ou accoucher et prendre le risque de mourir. J'écris les deux versions et les filles préfèrent celle où je garde l'enfant.

Quand nous sommes sur le point de déprimer à cause des garçons ou des études, nous faisons la fête. Vêtements de soirée, talons aiguilles, mises en pli, laques et paillettes, maquillages, stroboscope au plafond et musique à fond comme dans une boîte de nuit que nous n'avons jamais connue. Nous immortalisons nos soirées avec des photos polaroids que nous collons sur les murs de la chambre comme un patchwork de bonheur. Quand nous nous quitterons, chacune de nous emportera avec elle une empreinte de cette vie que nous ne retrouverons nulle part ailleurs.

La semaine passée, Sarra est tombée dans l'escalier. Imen est partie en taxi avec elle aux urgences. Pour les attendre, nous nous sommes mises sur le bord de la fenêtre au troisième étage jusqu'à tard dans la nuit. À leur retour, Sara avait la jambe dans le plâtre. Depuis lors, elle n'est plus tout à fait la même. Une fois, elle s'est réveillée en pleine nuit en criant. C'était un cri strident et effrayant, qui nous a toutes réveillées. Elle ne se rappelle pas avoir fait de cauchemar. Elle crie presque toutes les nuits, surtout depuis son retour des vacances d'hiver. Elle est supposée être partie voir sa mère et sa petite sœur. En tout cas, elle nous a rapporté à chacune un cadeau. Mais elle n'a pas voulu trop parler de son séjour à Paris... Elle dit qu'elle a rencontré son petit ami et que ça s'est mal passé, elle n'a rien voulu dire de plus. Elle nous avait déjà parlé de lui, il est français, étudiant en sciences politiques. Moi, je trouve son histoire bizarre, je n'arrête pas de lui poser des questions, ça l'énerve. Quand elle ne veut plus parler, elle sort faire un tour. Je pense qu'elle nous cache quelque chose. Je le dis aux filles, elles trouvent que je suis suspicieuse, et me reprochent d'être dure avec Sarra. Je pense qu'elle se méfie de moi. Elle m'évite de plus en plus, alors j'ai cessé de l'embêter avec mes questions. Entre-temps, elle continue à crier la nuit. Je ne dors presque plus, je laisse ma veilleuse allumée et j'essaie de lire en attendant qu'elle crie, je la regarde se retourner dans son sommeil, je sais quand ça va arriver. Elle se redresse d'un coup et crie de toutes ses forces. J'ai beau m'y préparer, ça me fait toujours le même effet. Le plus dur, c'est le silence après le cri. Elle n'a aucune idée de ce que nous endurons toutes les nuits. Bientôt, aucune de nous ne pourra dormir. L'ambiance commence à peser dans la chambre. Nous décidons de crever l'abcès et de lui en parler.

Nous sommes dehors sur les gradins, c'est Farah qui entame la discussion, elle dit à Sarra que nous sommes inquiètes pour elle, et que de la voir à ce point perturbée nous attriste, que nous voulons simplement l'aider. Elle reste silencieuse, nous aussi. Les voix des filles qui sortent du réfectoire baissent peu à peu. Des éclats de rires nous parviennent de loin, les cris d'une fille cherchant ses amies, elle sort presque la moitié de son corps de la fenêtre et appelle deux prénoms, l'un après l'autre, plusieurs fois. Personne ne répond, elle s'énerve et claque bruyamment les battants de la fenêtre. Plus loin, des portes se ferment, et on entend des pas pressés dans les couloirs. Puis une douce musique orientale nous ramène à notre silence et à Sarra, qui nous regarde et finit par nous dire dans une voix presque inaudible :

— J'ai découvert quelque chose de terrible à Paris.

Nous l'écoutons en silence, craignant le pire.

- Ma petite sœur... elle n'est pas la fille de mon père. Ma mère l'a trompé avant qu'ils ne divorcent. Et mon père ne le sait pas. Il croit que Sabrina est sa fille et il souffre parce qu'elle est loin et qu'il ne peut pas la voir. Je déteste ma mère !

Elle nous jette ça à la figure comme une bombe et se met à sangloter.

Nous nous regardons, choquées. Nous ne savons pas comment la consoler. Nous la laissons pleurer. Comme d'habitude, je trouve son histoire bizarre, mais je ne dis rien de crainte que les filles ne me détestent. J'ai pensé qu'elle allait peut-être cesser de crier, maintenant qu'elle s'est libérée, mais non ! elle continue de crier la nuit et le jour elle se renfrogne.

Nous n'avons ni télévision ni radio dans la chambre, et nous ne lisons presque jamais les journaux. Nous ne savons pas qu'à l'heure où nous faisons notre marche quotidienne du soir, c'est le couvre-feu à Alger. Nous ne savons rien des émeutes qui ont éclaté hier soir. En ce 5 octobre 1988, il fait déjà trop froid pour rester dehors, et nous regagnons notre chambre après le dîner. Dans la grande cafétéria, des filles regardent les informations en sirotant leur café. Nous jetons un coup d'œil à la télévision, il n'y a rien de spécial, on parle du référendum au Chili et de Pinochet.

Dehors, des filles se sont regroupées autour de Hassiba l'Algéroise, elle est toute retournée, les traits tirés, les yeux rouges, elle dit qu'elle a parlé à sa famille ce midi-là, sa mère était inquiète pour ses deux frères qui étaient sortis manifester, elle vient de rappeler, ils ne sont toujours pas rentrés. Elle dit qu'Alger ressemble à Beyrouth, qu'il y a de la fumée partout, des bombes lacrymogènes, et même des coups de feu avec de vraies balles. Ils disent que demain cela va se propager dans tout le pays. Hassiba pleure, elle n'a plus d'argent pour le téléphone, on lui donne des pièces pour essayer de rappeler, les filles attendent derrière elle. Nous nous éloignons un peu, et attendons comme les autres de comprendre ce qui se passe dans la capitale. Hassiba prononce à peine deux mots, puis se met à crier. Nous comprenons qu'à l'autre bout du fil quelqu'un vient de lui annoncer une terrible nouvelle.

Elle s'affale par terre en larmes. Son amie rappelle la famille pour comprendre. On lui dit que le petit avait à peine quatorze ans, qu'il a reçu une balle en plein cœur à Bab El Oued. On lui dit aussi qu'il y a plusieurs morts et blessés, tous des jeunes. Que la police et l'armée sont dans la rue et que malgré le couvre-feu les gens continuent à casser et à brûler pendant qu'on leur tire dessus.

Nous sommes sous le choc, et ne savons pas ce qui va se passer.

Le lendemain matin, nous prenons quand même le bus pour l'université. Sur la route, tout semble calme. Nous remarquons quand même des barrages de police à l'entrée de Constantine et un peu partout dans la ville, et plus encore autour de l'université. Sur l'esplanade, les étudiants en groupes parlent tous des émeutes d'Alger, dans le journal pro-gouvernement, on a écrit en grosses lettres : « Halte au vandalisme ! » On ne parle pas de morts, mais de jeunes qui sont manipulés pour casser et brûler.

Et nous, qu'allons-nous faire ? Quelques étudiants proposent de faire une marche silencieuse. Quelqu'un répond que cela va être récupéré et qu'on risque de revivre le scénario de 1986. Comme nous n'étions pas encore arrivés à Constantine, on nous explique qu'il y avait eu des émeutes en raison des revendications des étudiants, mais que vite les jeunes de la ville qui ne voulaient pas du frère du président à la tête de la préfecture ont commencé à casser et brûler. Il y a eu des arrestations parmi les étudiants qu'on accusait d'être à l'origine des troubles, ainsi que des morts et des blessés. C'est pour cela que les étudiants sont plus prudents aujourd'hui : ils savent que ça va dégénérer et qu'ils en payeront le prix. Du coup, il ne se passe rien à Constantine. Nous essayons de suivre les événements de loin. Ceux qui ont de la famille à Alger, à Annaba et à Oran nous apprennent que l'état d'urgence a été décrété et que le nombre de morts a encore augmenté.

Trois jours plus tard, le président annonce à la télé une série de réformes politiques : liberté de la presse et début du multipartisme.

Nous avons été transférées dans une nouvelle résidence pour filles à quelques mètres de l'université. Pas besoin de bus, nous marcherons juste un peu plus. Nous prenons deux chambres, l'une en face de l'autre, nous mettons les lits et les armoires dans la plus grande, et faisons de la

plus petite une cuisine. Nous y plaçons de la vaisselle, quatre tables, deux réchauds à gaz qui sont normalement interdits, mais que toutes les filles cachent dans leurs chambres, parce que la nourriture dans le nouveau restaurant de la résidence est infecte.

Puisque nous avons la possibilité de rentrer plus tard, nous en profitons pour mieux découvrir Constantine, cette ville imprévisible qui nous hypnotise chaque jour un peu plus. Nous parcourons très vite ses rues les explorant jusqu'à leurs moindres recoins. Nous descendons parfois au centre-ville pour flâner devant les vitrines. Nous n'avons pas d'argent pour acheter quoi que ce soit, mais nous regardons et rêvons sans frustration. Nos meilleures balades sont celles que nous faisons en fin d'après-midi ; un rituel que nous accomplissons au moins deux fois par semaine. Le taxi nous dépose généralement place de la Pyramide, le point névralgique de la ville. Un ami constantinois nous a raconté l'histoire de cette place. Au début du siècle, les Français avaient érigé une pyramide en mémoire d'un général mort pendant la bataille de la prise de Constantine. Quelques années plus tard, on a remplacé la pyramide par l'obélisque et une statue de ce général par une victoire ailée. Après l'indépendance, on a seulement conservé l'obélisque qu'on a entouré de canons. Quant à la pyramide, elle a été utilisée pour renforcer le mur de soutènement de la rampe d'Italie qui relie la route de Sétif à la place de la Pyramide. On appelle aussi « les esses » ce balcon qui monte en zigzag offrant une vue magnifique sur la partie est de la ville. Pendant l'une de nos balades, en empruntant cette rampe, nous nous retrouvons émerveillées devant deux grands triangles formés de pierres rectangulaires, incrustés dans le mur. Sur l'un des deux triangles on peut lire, en lettres majuscules :

« Ici fut tué par un boulet, en visitant la batterie de la brèche le 12 octobre 1837, veille de la prise de Constantine, le lieutenant général Denys, comte de Damrémont, gouverneur général dans le nord de l'Afrique, commandant en chef de l'armée expéditionnaire ».

La même phrase est écrite en arabe sur l'autre triangle. Nous sommes devant les vestiges de la fameuse pyramide !

Nous pénétrons à présent dans le boulevard Saint-Jean, c'est la partie la plus excitante de la balade. Les beaux garçons de la ville sont là, ceux qu'on appelle *wled leblad*. Adossés au mur du Centre culturel français ou assis à la terrasse du café, ils regardent passer le monde. Chacune de nous espère attraper le regard de l'un d'eux et peut-être même lui arracher un sourire furtif et rentrer le cœur plein de rêves. Nous prenons le soin de bien nous habiller, de nous maquiller, mais pas

trop, et de nous parfumer dans l'espoir de laisser une trace de notre passage. Nous traversons le boulevard sans nous arrêter. Ou parfois à une boulangerie où nous prenons, debout, une citronnade et une pâtisserie. Nous ne pouvons pas nous asseoir dans un café, même pas sur une terrasse, seuls les hommes y ont accès. Nous rebroussons chemin, repassons devant les jeunes Constantinois, une deuxième chance pour qu'ils nous remarquent. Nous remontons la rue des arcades, ça grouille de piétons, ceux qui flânent comme nous et ceux qui marchent plus vite pour rentrer chez eux ou arriver à temps à la mosquée pour la prière du coucher de soleil. Nous passons par le Centre culturel algérien, regardons la programmation de la cinémathèque, jusque-là nous n'avons raté presque aucun film. Si nous avons le temps, nous continuons jusqu'à la Place de la Brèche, où un petit kiosque vend de délicieux beignets chauds à la confiture d'abricots. Plus haut, les ruelles étroites de la vieille casbah, puis la corniche qui mène au pont suspendu de *Sidi M'cid*, et le Monument aux morts.

Nous rentrons avant que la nuit ne tombe. Si nous n'avons pas de travail à faire, nous jouons à la coinche.

J'ai vingt ans et je suis tombée de haut... en amour

Je vais avoir vingt ans demain et c'est comme si j'allais accéder à une nouvelle vie. Je ne sais pas pourquoi, mais j'ai souvent pensé que je n'allais pas vivre jusqu'à cet âge. Cela ne me gênait pas trop, tant que je n'avais pas de projet en tête, ou si quand même... Au collège, on nous avait donné un formulaire à remplir. À la question : « Que veux-tu devenir quand tu seras grand ? », j'ai répondu spontanément : « savant ». Au masculin, je ne sais pas pourquoi. À la maison, on s'est moqué de moi : « Tu veux devenir savon pour laver quoi au juste ? » Moi je savais que je ne voulais pas rester quelqu'un d'ordinaire, et si je n'y arrivais pas, cela ne me gênait pas de mourir. C'est peut-être au fond que j'avais fixé l'âge de vingt ans comme une limite au-delà de laquelle, si je n'étais pas devenue quelqu'un de spécial, je pouvais partir, je veux dire mourir, au fond, c'était du pareil au même... Quand on part, une partie de nous-même reste, et cette partie, si elle ne nous rejoint pas, finit par mourir. Si on meurt, une partie de nous reste vivante, celle dont on se souviendra à jamais. Donc, si je ne meurs pas et que je ne suis personne, je devrais envisager de partir.

J'ai vingt ans et je pense que je suis en train de partir en amour, c'est mieux que de tomber en amour. Prendre la route, aller droit vers ce sentiment à la fois doux et douloureux. Je ne l'avais pas prévu. Depuis que je suis à l'université, j'ai rencontré beaucoup de jeunes gens. Parmi eux, il y en a eu un de très attachant, un peu poète, un peu rêveur, avec une voix douce, presque féminine. J'aurais pu me laisser aller et partir en amour avec lui, mais dès que j'ai vu sa carte d'étudiant je me suis ressaisie. Il était plus jeune que moi de deux ans. Il m'a dit : « Tu ne vas donc jamais m'aimer juste à cause de mon âge ? » Je lui ai répondu : « Je t'aime bien, quel que soit ton âge ! » Il n'aimait pas du tout ce « bien » que je faisais exprès de placer un peu partout dans mes phrases quand je lui parlais. Nous sommes de bons amis, de « bien amoureux » comme il s'amusait à le dire. Dans le même groupe, un autre ami, plus âgé que moi d'un an, plus discret, un peu timide, fredonnait depuis quelque temps une chanson de Céline Dion, une jeune chanteuse québécoise qu'on venait de découvrir en France, « D'amour ou d'amitié ». Je ne voyais pas qu'il essayait de me dire quelque chose, je ne faisais pas attention aux paroles de la chanson.

Nous nous retrouvons parfois à la bibliothèque, nous révisons un peu ensemble, il me passe ses cours. Ses cahiers sont si bien tenus ! Il a une belle écriture, et il utilise des stylos de couleur pour

écrire les résultats des équations. Quand nous ne parlons pas de maths, nous discutons de musique, de films, de livres, jamais de politique. Nous ne cherchons pas à nous voir, mais nous finissons toujours par nous retrouver par hasard. Jusqu'au jour où nous nous rendons compte que nous nous cherchons parmi tout ce monde qui nous entoure et qui ne nous suffit plus. Jusqu'au jour où je comprends, lorsque je le vois arriver, que rien ne me fait plus plaisir que d'aller à sa rencontre. L'instant où je le vois apparaître annonce un temps qui semble tendre vers l'infini. Je garderai de ce souvenir un plaisir bien plus grand que celui que procure l'odeur de la cigarette qu'on vient d'allumer. Le bonheur capturé dans son commencement, dans sa valeur la plus infinitésimale, mais saisissable tout de même : *l'épsilon* du bonheur. Nous passons de plus en plus de temps ensemble. Nous nous séparons difficilement le soir. Je parle de lui aux filles, elles n'ont pas besoin que j'en dise beaucoup pour voir que je suis amoureuse. Après quelques semaines, nos mains décident, presque toutes seules, de se toucher. Nos doigts se croisent, se caressent, en silence, nous les laissons parler comme en braille, nous essayons de déchiffrer ce qui est déjà tellement évident à nos yeux. Nous partons en amour, comme on part en voyage, sans trop savoir où l'on va, ni quand on va revenir. Je ne me pose pas de question, je me laisse aller, je pars...

J'ai vingt ans, je ne suis pas morte. C'est une chute vertigineuse ! On ne finit pas de tomber, on se sent pris entre ciel et terre, entre des moments d'apesanteur où l'on flotte de bonheur et de chute libre où l'on attend de s'écraser au sol. Il faut être monté très haut pour passer tout ce temps à tomber ! Je l'ai compris le jour où avec les filles, nous sommes montées en haut du rocher, là où se trouve le Monument aux morts. En passant au-dessus du pont suspendu de *Sidi Mcid*, je me suis efforcée de regarder en bas, pensant à tous ces gens qui viennent parfois de très loin juste pour se jeter entre les bras du Rhumel. Ne s'accordant aucune dernière chance, ils partent en étant sûrs que rien ni personne ne les fera revenir. En regardant au fond du gouffre, je me suis sentie étrangement attirée, quelque chose de sublime, comme un chant inaudible que je devinais à travers les sifflements du vent entre les parois de la gorge. Une telle attirance m'effraya et me poussa à presser le pas pour rejoindre l'autre extrémité du pont. Se jeter dans le vide : c'est cela tomber amoureux, on est inconsciemment attiré par la chute.

Si tu n'aimes pas ta vie, inventes-en une

Mes parents se sont connus en France, mon père était ouvrier dans une usine de voitures, ma mère, serveuse dans un restaurant. Elle avait besoin d'argent et mon père de papiers français, ils se sont mariés à la mairie sans famille ni amis, nous n'avons aucune photo de leur mariage. Quand mon père a eu ses papiers, ma sœur était déjà née, alors il a décidé de rester avec ma mère. Mon père parle un français approximatif avec un fort accent algérien. Quand il se mettait en colère, il criait dans sa langue, et comme il était souvent en colère, nous avons fini par apprendre l'algérien. Il ne parlait jamais de sa famille. Nous vivions dans un HLM dans la banlieue de Paris. Ma mère a perdu son travail quand elle a accouché de mon frère, elle est tombée malade et n'a jamais pu reprendre. Moi, je suis née trois ans plus tard, mon père était très en colère quand elle lui a annoncé qu'elle était de nouveau enceinte. Je crois qu'il l'a frappée pendant sa grossesse. J'ai deviné quand elle m'a dit qu'elle avait passé presque un mois à l'hôpital car elle avait des hémorragies. Mon père devait espérer que je n'aie pas jusqu'au bout mais j'ai dû être bien tenace. Nous vivions du maudit salaire de mon père et des allocations familiales. Ni ma sœur ni mon frère n'ont pu poursuivre leur secondaire, ils ont suivi des formations, ma sœur comme coiffeuse et mon frère comme mécanicien. Mon frère a été renvoyé du centre à sa première année, car il a asséné un coup de poing à son prof. Puis, il passait ses journées en bas de l'immeuble avec les autres chômeurs de la cité. Ça fumait, ça draguait les filles qui passaient et ça pissait dans le jardin derrière l'immeuble. Je me rappelle l'odeur de l'urine quand il faisait chaud, c'était tellement fort que ça montait jusqu'au sixième étage. Mon père était très inquiet, il ne dormait presque plus, il ne le disait pas, mais je devinais qu'il avait des soucis d'argent, il ne travaillait plus à plein temps, puis, un jour, j'ai entendu aux infos que les ouvriers de l'usine étaient en grève parce qu'il y aurait des « licenciements économiques ». J'avais quatorze ans, je ne comprenais pas ce que ça voulait dire, mais j'ai senti que mon père allait se retrouver sans travail.

Puis un jour, au début de l'été, mon père nous a annoncé que son seul frère venait de mourir et que nous devions l'accompagner au bled. Il ne nous avait jamais parlé de cet oncle. Je trouvais étrange qu'il emprunte l'argent des billets juste pour aller pleurer sur la tombe d'un frère qu'il n'avait pas vu depuis vingt ans.

Ni ma sœur ni mon frère n'ont voulu partir. Moi, j'étais contente de prendre l'avion pour la première fois, puis je voulais connaître l'Algérie, j'avais des amis émigrés qui rentraient chaque fois émerveillés de leurs vacances. J'ai pris un livre, des magazines et mon walkman. Dans ma valise, il n'y avait que des vêtements d'été. Mon père nous avait dit que nous allions rester juste deux mois.

Mon père nous avait caché son véritable projet : il avait hérité de la petite maison familiale et en nous emmenant avec lui, il avait pris la décision de rester là-bas. Il nous l'a annoncé un mois après notre arrivée. On voyait bien qu'il se sentait vraiment chez lui parmi les siens. Pour la première fois de sa vie, il était propriétaire de quelque chose. En France, il n'avait jamais rien possédé, pas même la moto qu'il louait au voisin pour aller travailler. Il ne parlait qu'en algérien, il disait qu'on devait désormais apprendre à communiquer avec le reste de la famille et que ce n'était pas aux autres de parler français. Ma mère avait tellement souffert les derniers mois en France qu'elle avait fini par se convaincre de l'opportunité de cette nouvelle vie qu'elle trouvait plus clémente. À vrai dire, nous avons été très bien accueillis par la famille de mon père. Quand on ne nous invitait pas à manger, on venait tôt le matin déposer des couffins bien garnis devant la porte ; légumes et fruits frais, lait de vache, et toutes sortes de pains et galettes. Le midi, on nous apportait des plats cuisinés et des gâteaux comme nous n'en avions jamais mangés. Ma mère commençait à s'intéresser aux histoires de la famille que les cousines de mon père nous racontaient, les seules qui pouvaient parler français.

À peine un mois après notre arrivée, mon père prenait possession de sa nouvelle demeure, aidé par des membres de sa famille, commençait à faire des travaux de rénovation. Il a ensuite transformé le garage en magasin : « On m'a conseillé d'ouvrir un commerce, il n'y a que ça qui rapporte vraiment de l'argent ici ! Nous allons faire venir des parfums, du maquillage et des produits de beauté de France, et quand Malika viendra, elle pourra ouvrir son salon de coiffure à côté, l'été, il y a beaucoup de mariages ici ! » Bien sûr, ma sœur n'est pas venue. Quant à moi, il m'a amenée à l'université pour m'y inscrire, il avait déjà tout préparé. Je venais d'avoir mon bac. La veille de notre départ, il m'avait demandé de prendre tous les bulletins de notes et mon diplôme : « Je suis fier de toi, je veux que toute la famille sache que ma fille va aller à l'université,

ta sœur au moins a réussi à faire quelque chose, mais ton frère m'a déçu le vaurien ! C'est mieux qu'il reste ici... Là-bas, il me foutra la honte avec ses cheveux longs et ses jeans déchirés. »

Je suis donc admise en fac de lettres pour faire une licence de français. Mais je ne compte pas rester ici, ma sœur va m'aider à repartir, nous nous écrivons toutes les semaines. Entre-temps, je me suis fait des amies, nous habitons ensemble à la cité universitaire. Je ne sais pas pourquoi, je leur ai dit que mes parents étaient divorcés et que ma mère était restée en France avec ma petite sœur de quatre ans, qu'elle enseignait la philo à la Sorbonne, j'ai même dit qu'elle était une spécialiste de Kant, je ne sais pas pourquoi, mais je pense que j'avais honte de la vie que je menais à Barika. Je me suis inventé une vie et je devais l'agrémenter chaque jour de faits nouveaux. Mes amies étaient émerveillées par mon histoire, et je ne voulais surtout pas les décevoir. Au fil des jours, j'ai entretenu cette histoire que j'ai créée, au point de finir par y croire. En même temps, je me sens coupable de mentir aux filles, elles sont si gentilles avec moi, si généreuses. J'ai trop peur qu'elles découvrent la vérité, elles me détesteraient.

De retour des dernières vacances d'hiver, je leur ai apporté des cadeaux. Je leur avais dit que j'allais en France pour passer les fêtes avec ma mère et ma sœur. En réalité, je les ai passées à aider mon père au magasin, et j'en ai profité pour choisir les meilleurs parfums, du maquillage, des savonnettes parfumés, du shampoing et un tas d'autres cadeaux. Mon père m'aurait tuée s'il m'avait attrapée, mais je n'ai aucun remords. Comme mon cousin l'aide aussi, il va penser que c'est lui qui l'a volé.

Depuis une semaine, il semblerait que je crie la nuit, je ne sais pas pourquoi, mais je ne me souviens de rien. Ce sont les filles qui, le matin, racontent, que mes cris réveillent tout le pavillon tellement ils sont forts. Je leur ai demandé si je parlais pendant mon sommeil, j'avais trop peur de me trahir. Elles disent que je suis profondément endormie, quand soudain, je m'assois sur le lit en criant, puis me rendors, inconsciente. Il va falloir que je trouve une raison, quelque chose à raconter qui pourrait justifier mes cris de détresse.

J'ai vingt-deux ans et c'est le pays qui est en train de partir

Le 12 juin 1990, le Front Islamique du Salut remporte les élections municipales, cela ne nous empêche pas de flâner en ville, les cheveux au vent. Sur le campus, les garçons jouent aux cartes avec les filles et les amoureux continuent à flirter derrière le bloc des sciences. J'ai vingt-deux ans et ce soir nous fêtons la fin de l'année universitaire. Nous avons loué des films pour la soirée et posé les matelas par terre. Il fait très chaud dans la petite chambre, nous ouvrons la fenêtre pour ne pas suffoquer. Entrent les moustiques, mais aussi les cris des manifestants et les détonations des bombes lacrymogènes. Ils occupent la rue depuis une semaine, ils veulent les présidentielles avant les législatives pour être sûrs d'avoir leur état islamique. Ils bloquent les routes, brûlent des pneus, et jettent des bouteilles enflammées sur les policiers. Des coups de feu et des cris de colère de plus en plus forts. Dans le téléviseur noir et blanc, nous regardons nos films l'un après l'autre : une comédie, un film d'horreur, un film de guerre, une histoire d'amour et même un film érotique que nous gardons pour la fin. Il est deux heures du matin, dehors le calme est revenu, les manifestants sont rentrés chez eux et je suis la seule encore éveillée. Le film d'horreur était trop gore, trop de chair déchiquetée, le film de guerre comportait trop de sang, trop de bruits. Le film érotique était trop explicite. J'ai la nausée. La chaleur et la moiteur dans l'espace exigu de la chambre me rappellent mes nuits de cauchemars d'enfant, lorsque j'avais la fièvre. La sensation que l'oreiller devient de plus en plus mou et que ma tête se met à fondre et à couler. Je me retourne avec l'espoir de fermer l'œil, au moins quelques heures, avant que les rayons de soleil ne remplissent la chambre. Impossible de m'endormir. À peine assoupie, j'entends un bruit d'engins, qui vient me réveiller, comme des moteurs de camions qui roulent sur place. J'ouvre les yeux, il fait presque jour. Je lève la tête, à l'autre bout de la chambre, Imen, assise sur son matelas, me regarde. Nous nous levons sans faire de bruit, quittons la chambre, marchons le long du couloir, jusqu'au bout de l'étage. Nous ouvrons la porte, regardons par le balcon. En bas de la résidence, à l'entrée de la ville, sur le rond-point, des chars, et des militaires. C'est l'état de siège ! Nous nous regardons sans rien dire. Me reviennent les images de sang des films, et les gémissements des acteurs porno, la mort, le sang, le sexe, les chars. La peur au ventre et la nausée, l'envie de vomir.

Nous courrons réveiller les autres, nous devons rentrer chez nous. En bas, les filles font la queue devant les téléphones, la tension est insupportable. Il y en a qui pleurent, d'autres discutent pour

comprendre. J'arrive difficilement à joindre mon père, il ne peut pas venir avant le soir, il me demande de prendre un taxi et d'aller en vitesse chez ma tante.

Je prends ma valise noire, descends dans la rue pour trouver un taxi. Il y a des soldats à tous les coins des rues. C'est la première fois que je vois des chars d'aussi près. Je marche pendant des heures avant qu'un taxi s'arrête. Il a déjà trois passagers, mais accepte de me déposer à Sidi Mabrouk. Je mets ma valise dans le coffre et j'embarque derrière, à côté de deux jeunes qui me scrutent du regard, l'air de dire « mais qu'est-ce qu'elle fout dehors avec sa valise de bon matin ? »

J'arrive enfin chez ma tante. Elle m'ouvre la porte, je l'embrasse en pleurant. Elle me donne à boire, me débarrasse de ma valise, je lui raconte comment je suis arrivée, les chars et les militaires, et quand elle se met à parler, je me rends compte que je me trouve chez l'ennemi. Je regrette d'être venue. Elle dit que Abassi Madani aurait dû attendre un peu pour parler d'état islamique, que le peuple n'est pas prêt et qu'il y a encore du travail à faire sur le terrain pour assainir la société devenue complètement impie. Je me demande ce qu'elle dirait si elle apprenait qu'hier je regardais un porno avec mes amies. Je me demande ce que je fais ici, regarde ma valise et me dit que je devrais ressortir, mais je me rappelle que je n'ai pas de quoi payer un taxi ni même d'endroit où aller. Mais comment a-t-elle pu en arriver là ?

Ma tante de deux ans mon aînée était très proche de moi avant de fréquenter les *halkats*, ces réunions organisées par une cousine fanatique qui, du jour au lendemain, s'est découvert des dons d'exégète et a commencé à donner des leçons de religion dans les mosquées. Elle arrivait à convaincre de pauvres filles vulnérables que l'islam qu'elles ont connu depuis des années, celui de leurs parents et de leurs grands-parents, n'était pas le bon islam et que si elles ne mettaient pas le *hijab*, elles iraient en enfer. Ma tante avait encore les traces de son maillot de bain deux pièces sur sa belle peau dorée, elle venait de rentrer d'Alger de chez sa sœur aînée où, comme tous les étés, elle était allée à la plage, s'était baladée le soir en short, avait porté de petites robes fleuries, avait mangé des glaces sur les terrasses en bord de mer, comme les filles de son âge, le plus naturellement du monde. Ma tante avait encore les rêves plein la tête, des histoires d'amour naissantes et des

coups de foudre qu'elle avait cru vivre pendant les vacances. Mais c'était avant que sa cousine l'invite à ses *halkats*. Il a suffi d'une réunion pour que ma tante se débarrasse de ses petites robes, mette un long *jilbab* noir et se couvre la tête d'un foulard en toile épinglé sous le menton qui tombe en triangle jusqu'à la taille. Son père lui avait interdit de se voiler, lui un Imam très respecté dans la ville, un érudit. Il dit que ces nouveaux messagers improvisés ne sont que des hypocrites qui ne connaissent rien à l'islam. Il ne les aime pas. Malgré cela ma tante a fini par se voiler en cachette. Elle a commencé par s'habiller normalement le matin pour aller au lycée, puis entrait chez la voisine pour se changer. Avant de rentrer, elle repassait chez la voisine, et remettait ses habits du matin. Elle disait qu'il ne fallait pas obéir à ses parents si on doit désobéir à Dieu. Elle avait essayé de me convaincre en me racontant plusieurs histoires qui m'ont fait rigoler. Le récit du prophète qui, une nuit, s'envole sur le dos d'une licorne et traverse les sept cieux pour rencontrer Dieu. En survolant l'enfer, il aurait aperçu des femmes avec des têtes de dromadaires, le derrière en l'air, ce sont les femmes qui sortent sans voile. Elle a essayé de me faire peur avec les histoires d'horreur qu'on lui avait racontées. Depuis, elle a de la peine pour moi, car elle est persuadée que je vais finir en dromadaire.

Elle continue à parler de son parti du grand salut qui va nous sauver, elle dit qu'ils vont gagner et que si on essaie de les empêcher, ce sera la guerre sainte. Je ne l'écoute plus, j'ai trop sommeil.

J'ai vingt-deux ans, nous sommes partis pour quelques années de noirceur, dehors c'est l'état de siège et, pour une fois, j'attends avec impatience que mon père arrive pour me ramener à la maison.

L'Alger de mes vingt-quatre ans

Comme lorsque j'avais onze ans, mon père est prêt à me voir partir, je pense qu'il a toujours été prêt. Je veux partir vivre à Alger, mais pas chez ma grand-mère, ni avec mes oncles. Je n'ai plus le corps de la petite nièce qu'ils aimaient amener avec eux à la plage. Mes oncles ont du mal à accepter que ma tante de trente ans ne soit pas mariée, ils voudraient presque qu'elle arrête de travailler et qu'elle reste à la maison pour ne pas avoir à sortir tous les matins, marcher jusqu'à l'arrêt du bus, attendre debout exposée aux regards des habitants du quartier, monter dans le bus toujours plein, se faire bousculer par des hommes qui en profiteraient pour la toucher, passer la journée à travailler avec des hommes qui ne doivent pas tellement la respecter, au moins l'un d'eux aurait pu demander sa main. Puis, surtout pour ne pas avoir à rentrer le soir au moment où les voisins commenceraient à sortir de la mosquée, ils se demanderaient pour quelle raison elle n'a pas de prétendants ou pourquoi ses frères la laissent ainsi sortir et rentrer à sa guise. Non, je n'habiterais sûrement pas avec mes oncles, surtout que ma grand-mère leur donne souvent raison et qu'elle voit d'un mauvais œil le fait que ma tante soit encore célibataire. Ma mère, qui a toujours rêvé de retourner à Alger, depuis qu'elle s'est mariée à l'âge de dix-sept ans, encourage mon père à acheter une petite maison pour les vacances. J'y habiterais avec mon frère, il pourrait poursuivre ses études à l'université pendant que j'enseignerais dans un lycée.

La route vers Alger n'a jamais été aussi longue, nous ne voyageons plus avec la même insouciance, nous nous attendons à les voir à tous les virages. Les gorges de Palestro nous avalent et ce tunnel d'une dizaine de mètres, grâce auquel nous savions avant que nous nous rapprochions de la capitale, nous semble interminable, car de l'autre côté, la route sera étroite, et nous serons coincés entre le flanc de la montagne et le ravin. Nous allons vivre chaque virage comme un nouveau tunnel, nous ne savons pas ce qui nous attend au tournant. Nous nous attendons à les voir surgir à chaque moment. La route en zigzag me donne la nausée comme jamais, mais je ne vomis pas, c'est seulement l'arrière-gout de malheur.

Puis, Alger la majestueuse nous accueille, la tête dans les nuages... elle n'est plus blanche, ses murs sont écorchés de graffitis et ses routes jonchées de barrages militaires. Est-ce dans cette Alger-là que je veux vivre ? Alger a sombré dans un long hiver. Alger va désormais fermer la nuit, ses habitants vont devoir apprendre à courir pour rentrer plus tôt, ils régleront leurs montres sur les

heures du couvre-feu. Il n'y aura plus de cafés ni de restaurants ouverts le soir, plus aucune séance de nuit dans les salles de cinéma. Alger fermera plus tôt, ses habitants ne dormiront que très peu la nuit, ils attendront que le jour se lève pour apprendre par quel horrible moyen la mort aura encore frappé.

La maison que mon père a finalement achetée se situe aux abords de la forêt Bainem, à quelques mètres de la plage. Une petite maison coloniale avec un grand balcon qui devait sûrement donner sur la mer avant que de récentes constructions en cubes superposés ne soient venu cacher la vue avec leurs façades hideuses et leurs fenêtres barreaudées. Nous y passerons deux nuits au cours desquelles nous ne fermerons pas l'œil. Ils arriveront jusqu'au toit de la maison et grimperont sur le balcon, essayeront d'ouvrir la porte-fenêtre pour entrer, mais repartiront en courant vers la forêt quand ils entendront des tirs d'armes automatiques se rapprocher. Un matin, on trouvera les cadavres de deux jeunes filles sur le bord de la route qui traverse la forêt de Bainem. Pas question pour ma mère de nous laisser seuls, mon frère et moi. Mes parents confieront les clefs de la maison à mon oncle et lui demanderont de la remettre en vente.

Pour la deuxième fois, Alger ne me retiendra pas, elle me repoussera pour me protéger, tout comme elle l'avait fait quand j'avais onze ans. Alger restera pour moi inaccessible, j'y retournerai plusieurs fois, mais jamais n'y habiterai.

J'ai vingt-quatre ans et je suis retournée vivre chez mes parents dans la maison de mon enfance. Je ne sais pas combien de temps je vais devoir rester, mais je sais avec certitude que je vais bientôt repartir. Où ? je n'en ai pas la moindre idée ! En attendant, j'écris, et dans ce que j'écris, il y a un ailleurs que je ne connais pas, qui m'appelle et m'attire. Des villes et des pays étrangers qui deviennent miens par la magie de l'écriture. Ne pouvant pas encore quitter la maison, je voyage à travers les mots et je m'invente des univers tous différents les uns des autres. Mais aucun ne me donne la quiétude que je cherche. J'ai beau partir, je finis par revenir chez moi, parce qu'aucun des lieux que j'invente n'arrive à me retenir.

Le jardin suspendu de ma grand-mère¹⁶

Il dégringolait le long d'une colline, le grand jardin suspendu de ma grand-mère. Il semblait défier l'horizontale et le temps. Accroché au flanc d'une vallée verte, il descendait au fond de son lit, premier berceau de mes jeux d'enfants. On appelait ce reste de rivière l'oued et seuls les plus téméraires pouvaient y accéder. Nous abordions ce jardin en pente comme une terre inconnue que nous devions conquérir avec le sentiment, chaque fois, d'excitation et d'appréhension. C'était un immense escalier où les marches étaient des carrés de terre rouge. Pour descendre d'un carré à un autre, il fallait emprunter des sentiers étroits en courant pour ne pas tomber, sinon se laisser glisser comme sur un toboggan, au risque de se salir ou de se déchirer ses vêtements. Dans chaque carré était planté un arbre fruitier ; il y avait le carré du citronnier, le carré de l'oranger, puis celui du grenadier. Le poirier était juste au bout du quatrième carré, il était sur le point de se déraciner tellement il penchait dans le vide. Au cinquième palier deux néfliers et un pêcher solitaire. Enfin, au fond de l'oued, deux majestueux figuiers qui avaient pris le temps d'asseoir leur racine pour l'éternité.

Un peu plus loin, à la limite du jardin, la tombe de Rex, le chien qui avait longtemps couru avec nous avant de mourir de vieillesse.

Avec le temps, les espaces autour de nous prenaient une dimension de moins en moins importante, tout nous paraissait alors plus petit. C'est ainsi que les carrés de terre rouge ont glissé les uns sur les autres, de sorte qu'il ne reste du jardin de ma grand-mère qu'une pente où se sont accrochés les derniers arbres, l'oranger et le grenadier.

¹⁶ Texte remanié d'une version antérieure parue dans *La traversée des mots*, Mariane Catzaras (dir.), Institut français de coopération et l'Or du Temps, Tunis, 2000, p. 63-64.

Tu vas avoir trente ans et tu n'es pas encore mariée

Que veux-tu que je fasse ? Chaque fois que je te téléphone, tu dois me le rappeler, je n'y suis pour rien, combien de fois dois-je te le répéter ? Ceux que j'ai aimés, avec lesquels j'étais prête à vivre, m'ont quittée, ils m'ont dit que je méritais mieux. Tu sais quoi ? Je crois qu'ils ont raison, je mérite mieux qu'un mariage-écran pour faire taire les gens, pour que tu puisses regarder ta mère et tes frères en face, sans avoir honte que ta fille soit partie. Je sais, ils pensent que j'aurais dû rester, et accepter d'épouser l'un de ces cousins qui voulaient se lier à mon père et non à moi, ils ne me connaissaient même pas ! Je suis partie et je ne le regrette pas... Je vis seule dans un pays étranger, aucune fille de la famille ne l'avait fait avant moi, Dieu sait qu'elles rêvent toutes de partir, mais elles préfèrent attendre le premier cousin qui frappe à la porte, c'est tellement plus simple !

Je sais que tu as mal, que je te fais souffrir, un jour tu me pardonneras quand tu comprendras que j'ai bien fait de partir. Tu as peur que je finisse aigrie et sèche comme ces filles qu'on appelle vieilles juste parce qu'elles n'ont pas trouvé de maris ? C'est le regard des autres qui les a endurcies, le même que tu es en train de poser sur moi aujourd'hui. Ce qui te fait mal, c'est que l'on ne puisse même pas dire : « Pourtant, elle est sage et de bonne famille ! » Parce que, pour eux, j'ai cessé de l'être le jour où j'ai quitté la maison familiale. Il y a tellement de belles choses à faire dans la vie, plutôt que d'attendre qu'un homme veuille bien m'épouser, comme s'il me rendait service.

Je vais avoir trente ans et je n'ai pas peur de ne pas trouver de mari. Par contre, j'ai si peur de ne pas avoir d'enfants. Je voudrais être mère d'une fille et n'avoir jamais à lui rappeler qu'elle a trente ans et qu'elle n'est pas mariée.

Tunis

Elle a quarante-cinq ans, la voilà mariée et mère de trois enfants. Le dernier, elle l'a eu à un âge où elle croyait ne plus pouvoir porter la vie. Il est venu comme un cadeau du ciel. Il est né le 14 novembre 2010, deux mois avant la révolution, elle était en train de l'allaiter au moment où Ben Ali a fui le pays.

Elle se rappelle son premier voyage à Tunis. Ils ont pris la route tôt le matin un jour d'été en plein ramadan, le père, la mère et les trois enfants dans la petite 304 grise. La mère tenait une carte qui ressemblait à celles que les maîtresses accrochent au tableau pour enseigner la géographie. Une carte trop grande, où on découvrait l'Algérie et d'autres pays. Où l'on pouvait réaliser la distance qui séparait les villes et les villages rien qu'en parcourant les routes du bout des doigts. Elle avait neuf ans et venait de prendre conscience de l'immensité de son pays en regardant sa mère plier, plusieurs fois, la carte pour n'avoir devant ses yeux que le tronçon de route qui séparait leur ville des frontières tunisiennes. Elle se souvient aussi, pour les avoir entourées d'un crayon noir, de toutes les villes algériennes qui avaient encore des noms français sur la carte.

Il faisait très chaud, c'était le ramadan, les parents avaient décidé de ne pas rompre leur jeûne, alors qu'ils en avaient le droit, vu qu'ils partaient en voyage. Son père disait que du temps du prophète on voyageait à dos de chameau. Il pensait vraiment que sa 304 sans climatisation était plus confortable ! En tout cas, il allait changer d'avis, car malgré la grande carte, ils se sont trompés de direction. Après avoir passé les frontières, pour aller vers la capitale, au lieu de tourner à gauche, ils ont tourné à droite. Énervé, le père a bu de l'eau et mangé des figues de barbarie qu'il avait cueillies sur les haies épineuses qui longeaient la route. « Après tout, le prophète n'a pas précisé le moyen de locomotion ! » avait-il fini par dire.

Elle revoit encore cette longue route qu'elle imaginait en train de fondre sous les rayons brûlants du soleil. C'est alors qu'elle a appris le mot « mirage » :

- Regarde ! fit sa mère, on dirait de l'eau, n'est-ce pas ? C'est un mirage, une illusion d'optique.

Mais elle ne pouvait pas regarder très longtemps, cela lui donnait la nausée. Elle avait toujours eu le mal des transports, et disait « j'ai le mal de route ». C'est pour cela qu'elle fermait yeux en

pensant que la vue de cet infini tapis roulant gris l'étourdissait. Après deux jours et une escale à Sousse, une belle ville côtière, ils sont enfin arrivés à Tunis. Ils ont passé la journée à chercher un hôtel au bord de la mer, mais tous affichaient « complet ». Et ce n'est qu'au centre-ville qu'ils ont trouvé une chambre assez grande pour la famille. Dans le hall de la réception, alors qu'elle attendait avec sa mère et ses frères que son père remplisse les fiches, une dame âgée la regardait en souriant. Elle en avait déduit que la dame était française : « Elle m'a souri parce que je porte une chemise bleu blanc et rouge comme Janette », racontait-elle à sa mère qui connaissait Janette pour avoir elle-même enseigné la chanson à sa fille :

« Quand Janette allait garder ses vaches,

Elle était bien plus jolie,

Elle portait un chapeau de paille,

Un ruban de trois couleurs : bleu blanc et rouge ! »

Par contre, elle n'avait pas appris à sa fille qu'après le départ des Français, on continuait à jouer à la corde en chantant la même chanson avec une variante : Janette devenait Aïcha et le vert remplaça le bleu.

De ce premier voyage à Tunis, elle garde le doux souvenir des longues soirées sur les terrasses en escaliers des cafés de *Sidi Boussaid*. Des coussins posés sur des nattes en alfa autour des *meydas*, ces tables basses rondes garnies de friandises au miel, aux parfums d'eau de rose et de fleurs d'oranger. Et ces verres de thé dorés où flottaient les grains de pignons entre les feuilles de menthe fraîches ! Des soirées d'été aux odeurs de jasmin et de *mesk ellil*, qu'elle retrouverait des années plus tard lorsque, seule à vingt-cinq ans, sans ses parents, elle reviendrait, portant en elle le souvenir de l'enfant à la chemise aux mêmes couleurs que les rubans de Janette et à la même douleur que les Aïcha laissées derrière elle.

Elle a mis ses déceptions, ses douleurs et ses rêves dans le même sac et elle a quitté sa famille, personne ni rien n'aurait pu l'en empêcher. Premier exil, double déchirure, première rupture du cordon avec ses deux mères nourricières. En arrivant à la frontière entre l'Algérie et la Tunisie, elle s'est rendu compte que n'eût été ce lugubre poste où l'on était obligé de monter son passeport, rien n'indiquait que l'on passait d'un pays à un autre. Le prolongement naturel de la mer et la forêt défiait les stupides frontières dessinées par les hommes sur des cartes en papier.

Du haut de la colline verte qui séparait la Calle de Tabarka, la grande Bleue s'étendait à perte de vue. Un pincement de joie et de tristesse, mais au bout du compte, elle l'avait fait, elle était passée de l'autre côté, et même si elle n'avait aucune idée de ce qui l'attendait, elle en était fière. Après la ville de Tabarka, la terre devenait plate et les plaines s'offraient à elle comme une main tendue, mais elle ne se faisait aucune illusion, elle savait que les montagnes à escalader allaient surgir d'ailleurs.

Elle a quarante-cinq ans, et la révolution a mal tourné. Comme cela s'est passé dans son pays, et dans les autres pays arabes où l'on a célébré trop vite ces printemps éphémères... Les islamistes ont, encore une fois, récupéré la colère du peuple, leurs misères, l'injustice qui les a fait se soulever, ils ont récupéré jusqu'à la foi du simple paysan qui sait en regardant le ciel qu'un Dieu veille sur lui et l'écoute même quand celui-ci ne dit rien. Ils ont fait croire au paysan que c'est désormais à lui de veiller sur Dieu, de le protéger de ceux qui ne l'écoutent pas. Ils ont créé un dieu à l'image de l'homme, à leur image... ils ont créé un nouveau dieu et l'ont enfermé dans les urnes.

Elle doit repartir, elle doit sauver ses enfants. Ni le jasmin, ni le soleil, ni le bleu de la mer ne l'en empêcheront.

Bris de vies

Il y a ces phrases préfabriquées, froides, aiguisées comme des couperets, qui commencent par des formules de courtoisie pour mieux annoncer le mot terrible de la fin. Des phrases comme le malheur, qui n'arrive qu'aux autres, jusqu'au jour où une tombe sous nos yeux. Je suis obligée de la lire, parce que quelqu'un qui ne nous connaît pas, ni moi ni mes enfants, a placé le nom de chacun d'eux en gras après « Monsieur, madame... » pour nous dire, dans une langue qui me paraît très lointaine, que la demande de visa est « rejetée ». Je ne vois que ce mot, je ne le lis pas, je le ressens comme une pointe au cœur, il m'achève. J'étais naïve de croire que les visages attendrissants de mes trois enfants sur leurs photos de passeport allaient convaincre l'agent des visas. Ou cette longue lettre dans laquelle j'expliquais que nous nous n'étions pas vus depuis un an. Mes phrases n'étaient ni préfabriquées ni froides, mais elles n'ont servi à rien, mes enfants ne viendront pas, du moins pas pour le moment.

Toute la souffrance que j'ai cru vaincre ces derniers mois avec l'espoir de les voir arriver, s'abat sur moi d'un coup. Je m'écroule ! vidée, asséchée, mon corps désorienté, cherche un appui. Recroquevillé pour chasser la douleur, il se tord en criant : « Pourquoi ? »

Je ne peux attendre, je n'ai plus de forces, je veux voir mes enfants, je veux rentrer, les toucher, les serrer, leur chaleur, leurs parfums, leurs odeurs, la douceur de leur peau et leurs cheveux doux manquent à mon corps. Je vais rentrer. Je ne leur dirai pas qu'on a rejeté leur demande de visa, ils ne le comprendraient pas. Je me console à l'idée de les revoir. Ici ou là-bas, pourvu que nos corps se retrouvent. Mais je devrais revenir, je ne veux pas y penser, je revois encore leurs visages tristes à l'aéroport et mon cadet agrippé au cou de son père qui me demande en pleurs : « Pourquoi ? »

Il y a des fragments de vie qui ne supportent la durée ni dans le réel ni dans la fiction, on les endure dans la douleur, on les écrit dans l'urgence. Des morceaux de glace brisée que seule l'écriture peut recoller.

Bruxelles-Alger : vol annulé

Elle n'a pas dormi la veille, ni l'avant-veille, elle a fait, défait et refait ses valises. Elle a écrit plusieurs messages à sa sœur pour lui dire qu'elle ne venait plus, les effaçant au fur et à mesure. Une bonne partie de la nuit au milieu du salon à regarder ses bagages, à s'imaginer l'instant où l'avion atterrirait à l'aéroport d'Alger. Elle a fini par réveiller son mari à six heures, pour qu'il la raccompagne avant d'aller travailler. Il aurait aimé faire le voyage avec elle, mais il avait déjà pris ses vacances durant les fêtes de fin d'année pour visiter ses parents. Il est retourné à Alger tous les ans depuis l'attentat à la bombe, mais pas elle. Cela fait vingt ans qu'elle n'y est pas allée. On lui a dit que le temps allait guérir sa blessure, mais le temps n'a fait que creuser l'abîme où se sont superposés les souvenirs en dormance. Seules, de temps à autre, les douleurs se réveillent, comme des stratifications dans un corps devenu roche.

Elle a préparé de quoi manger à son mari pour au moins dix jours, même si elle ne part qu'une semaine. Elle a mis les contenants dans le congélateur après y avoir collé des étiquettes : « sauce pour pâtes », « soupe de légumes », « lasagnes pas cuite, à mettre au four 30 minutes », « boulettes de viande hachée cuites ».

Elle prend tout son temps. Pour une fois, elle n'a pas peur de rater l'avion. Sans trop se l'avouer, elle le souhaiterait au fond. Elle aurait une bonne excuse à fournir à sa sœur qui la supplie depuis un mois de venir assister aux fiançailles de leur frère unique. Elle, la sœur aînée, qui n'est pas rentrée pour les obsèques de leur mère partie il y a cinq ans... Elle n'a aucun remords, elle avait fait venir sa mère pour la soigner, elle l'avait gardée trois mois chez elle, lui avait fait passer tous les examens possibles, son cancer était trop avancé. Elle avait dormi dans les bras de sa mère toutes les nuits que celle-ci avait passées à Lille, puis elle lui avait demandé pardon, lui avait fait ses adieux à l'aéroport et était rentrée pleurer avant de recevoir la nouvelle de son décès, un mois plus tard. Sa mère pouvait comprendre sa douleur, elle ne lui aurait sûrement pas reproché de ne pas avoir été là, le jour de son enterrement.

Elle est à présent dans la voiture avec son mari. Tous les vols de Lille pour Alger étaient complets, elle ne s'était décidée qu'une semaine auparavant. Ne pouvant la conduire jusqu'à Paris, son mari lui avait pris un billet Bruxelles-Alger. L'aéroport n'était pas loin, à peine à une heure de route. Pendant le trajet, elle n'a pas dit un mot, a écouté la radio et regardé, par la vitre, les arbres qui

défilent. Il n'y a pas eu d'embouteillages à l'entrée de l'autoroute, elle en est presque agacée. Son mari lui a demandé comme chaque fois de vérifier ses papiers, son argent et son billet. Elle a ouvert son sac, vu la photo qu'elle avait glissée la veille sans la regarder ; les jumeaux sur une plage à Alger en train de jouer au volley. Ils lui avaient envoyé cette photo par la poste, accompagnée d'une longue lettre qu'elle garde au fond de son coffre à bijoux. Elle la cache nerveusement dans la poche de son sac, lève les yeux et regarde la route.

Ils arrivent à l'aéroport, entrent tous les deux, l'enregistrement n'a pas commencé. Avant de repartir, son mari lui explique ce qu'elle doit faire, lui demande si elle a besoin de monnaie pour prendre un café. Elle ne veut pas, elle n'a pas besoin de caféine, elle a déjà assez de palpitations comme ça !

- Va, ce n'est pas la première fois que je prends l'avion. Ne t'inquiète pas, ça va aller !
- Je ne m'inquiète pas, mais je sais combien c'est difficile pour toi, cela fait vingt ans que la même douleur me déchire chaque fois que l'avion atterrit à Alger. J'aurais aimé t'accompagner. Tu ne seras pas seule, ta sœur et ton frère seront avec toi.
- Sur ce coup, tu as été plus fort que moi... Il faut que j'en finisse avec cette peur. Va-t'en ! prends soin de toi et de la maison, tu as tout ce qu'il faut dans le congélateur. Reste connecté, je t'appelle dès que j'arrive.

Ils s'embrassent en évitant de se regarder. Elle réalise qu'elle a de la peine pour lui. Étrangement, elle se sent forte. Ceux qui restent sont toujours plus vulnérables.

L'enregistrement fait, elle regarde l'horloge, il reste encore une heure et demie. D'habitude elle se présente à l'embarquement dès qu'elle remet ses valises pour avoir le temps de visiter les boutiques hors taxes, et acheter quelques cadeaux, généralement des parfums ou du chocolat. Cette fois, elle préfère attendre. Elle pense à ces gens qu'on appelle à diverses reprises, dans deux langues où le nom souvent mal prononcé ne change pas. D'habitude, elle est en avance et s'amuse à imaginer les raisons du retard de ces voyageurs qui se sont enregistrés, mais qui ne se présentent pas à l'embarquement. Elle a vu des gens courir, arrivés juste avant le décollage, mais aussi des portes se refermer après plusieurs appels, sans que personne ne se présente. Aujourd'hui elle se dit qu'elle pourrait être de ces gens qu'on appelle plusieurs fois. Tout le monde à l'aéroport pourrait entendre son nom, elle qui a toujours passé inaperçue, même quand elle fréquentait l'école. Elle

comprend que l'on puisse décider à la dernière minute de ne pas prendre l'avion. Comme elle, en ce moment, des gens n'ont peut-être pas envie de partir, ils vont rater l'avion, tétanisés par la peur.

Son téléphone à la main, elle regarde les photos que sa sœur lui a envoyées ces dernières années : des photos du bled, de la famille, des mariages, de la plage, du soleil, des pigeons, des enfants surtout. Tous ces neveux et nièces, cousins et cousines, qu'elle ne connaît pas. Une heure à faire défiler des photos qu'elle a si souvent visionnées. Puis elle ressort l'autre photo de son sac, elle se rappelle l'été où elle était obligée de rester à la maison à cause de sa jambe cassée. Elle avait pourtant tout préparé pour passer les vacances avec ses garçons, mais une semaine avant le départ, elle s'était cassé la jambe en tombant de la chaise pendant qu'elle essayait de tirer la grosse valise du haut du placard. Elle n'a pas pu les accompagner à l'aéroport. La veille, elle les a regardés dormir... Les fruits de son unique grossesse tant attendues, tant désirées, de celles qu'on qualifie de « précieuses ». Elle les avait embrassés longuement devant la porte, ils étaient tellement excités de passer leurs vacances sous le chaud soleil d'Algérie. Ils étaient restés du début juillet jusqu' à la fin août. La veille de leur retour, elle leur avait parlé au téléphone, pour s'assurer qu'ils allaient partir tôt à l'aéroport. « Je ne veux pas que vous ratiez l'avion, vous me manquez trop ! » leur avait-elle dit, alors qu'ils faisaient exprès de la narguer : « demain, nous allons faire une dernière baignade le matin. »

Ce jour-là, elle ne risque pas de l'oublier, elle s'était réveillée très tôt, avait mis de la musique, ouvert les fenêtres, il y avait un beau soleil en cette journée de fin d'été. Elle voulait remplir la maison de chaleur, pour que ses garçons ne soient pas tristes en rentrant. Son mari ne travaillait pas, il devait faire des courses pour le dîner, puis partir à l'aéroport chercher les enfants. Ils venaient d'avoir quinze ans, elle les appelait encore « les enfants », et n'a pas cessé de les appeler ainsi. Car, ce jour-là, le 26 août 1992, un attentat à la bombe au cœur de l'aéroport d'Alger... a causé une déflagration dans sa vie déchiquetée par le souffle de la voix qui lui annonçait l'horreur.

Elle entend son nom deux fois, elle accourt vers la porte d'embarquement, et juste avant d'entrer dans la salle vide, un bruit assourdissant suivi d'un souffle brûlant !

Elle ne prendra pas l'avion, elle ne reviendra pas sur ces lieux hantés par les rires de ses enfants.

Le chemin de fer sur le plafond

J'aimerais, une fois dans ma vie, me réveiller sous un plafond qui ne soit ni carré ni blanc. Un plafond ovale ou rond sans angle qui intercepte le regard, limite l'imaginaire et ralentisse le rêve. Dans cette nouvelle chambre à l'autre bout du monde, ce qui a été jusque-là le monde pour moi, je regarde le plafond coupé en deux par une affreuse poutre, tel un livre sans mots ni images, et me demande combien de temps il me faudrait pour y accrocher de nouveaux bouts de mémoire. Parce qu'il se passe souvent quelque chose de révélateur juste avant et après cette petite mort qu'est le sommeil, lorsque nous regardons en l'air sans trop savoir pourquoi, nous recherchons des fragments de vies, des éclairs de rêves que nous inscrivons sur des pages blanches au-dessus de nos corps allongés.

Me reviennent alors les autres plafonds de ma vie ; ceux des insomnies, des mauvais réveils, les plafonds de passages et ceux qui ont trop duré. Mes plafonds de bonheur, ceux des nids d'amour, des chambres d'hôtels, des maternités, des chambres d'enfants, et des soirées de fêtes. Les plafonds de voitures que je fixe pour ne pas avoir la nausée, et ceux des avions qui me rappellent de rester attachée. Mes plafonds noirs, ceux des nuits de fièvres, des chagrins d'amour, des matins d'exils, et les plafonds de deuil lourds comme les nuits sans étoiles.

Mais surtout ce plafond pas comme les autres chez ma grand-mère maternelle... Il n'était pas plat, on aurait dit des dunes ou des vagues qui ondulent.

Mes grands-parents vivaient au rez-de-jardin d'une grande maison coloniale, construite sur le flan d'un vallon. C'est pour cela que le plafond était « festonné », c'était un plancher en voûtain, forme qui faisait apparaître les plafonds plus hauts et permettait de mieux supporter l'étage du dessus. Les poutrelles qui soutenaient ces voûtains étaient, en réalité, de vieux rails de chemin de fer. C'est sûrement pour cette raison que j'avais l'impression de voyager quand je regardais le plafond chez ma grand-mère. Je voyais aussi un tas d'images sur la peinture craquelée, des collines, des nuages, et même des visages humains. Il y avait, je m'en souviens bien, une lézarde qui traversait le plafond et venait se jeter comme une rivière en bas du mur.

Ma grand-mère s'appelait Tassadite. Au village, on l'appelait Daadi Bouchen, c'est-à-dire la « fille du renard ». Elle ressemblait à son père, grand sage rusé et respecté. Comme lui, ma grand-

mère avait la langue aiguisée et l'esprit vif, une vraie Berbère libre et fière. Elle était franche et directe, ne craignait jamais de dire ce qu'elle pensait. En revanche, quand il s'agissait d'affection ou d'amour, elle n'était guère démonstrative. Comme ses enfants, nous avons été élevés dans cette pudeur de sentiments qui nous fait passer pour des durs alors que nous avons, presque tous, les émotions à fleur de peau.

Chez ma grand-mère, il y avait cette petite chambre-à-vivre-et-à-coucher où nous dormions ensemble pendant les vacances. La journée, il y avait une pile de matelas contre le mur du fond, et une dizaine de peaux de moutons et d'oreillers multicolores. Le soir, au grand plaisir des enfants, tout était posé à même le sol, sur le tapis, comme dans un camping. Une aire de jeux qu'on ne retrouverait nulle part ailleurs.

Je retourne à mon plafond et me demande pourquoi aujourd'hui, après toutes ces années, alors que je n'ai jamais été aussi loin de la maison de ma grand-mère, je suis submergée par ces images que je croyais disparues de ma mémoire. Je ne pense pas que ce soit ce plafond vide et froid qui ait ouvert cette brèche dans le temps, mais ma solitude et mon exil. Chaque fois que j'ai l'impression de m'y noyer, mon passé revient comme une bouée de sauvetage pour me maintenir à la surface.

Mon grand-père était le deuxième époux de ma grand-mère, c'était un mariage de famille, il était son cousin, de vingt ans son aîné, un grand timide qui ne parlait guère, on a décidé de le marier après son retour de la première guerre. Blessé lors d'un raid aérien, il a été réformé parce qu'il n'entendait plus que d'une oreille. Ma grand-mère était souvent obligée de crier pour qu'il l'entende et cela la rendait encore plus dure. Si elle l'était devenue à ce point, c'est parce qu'elle n'avait jamais voulu divorcer de son premier mari, elle se trahissait souvent en parlant de lui, on voyait bien qu'elle l'aimait encore. Elle avait vécu avec lui ce que jamais elle ne retrouverait avec mon grand-père. La fille du renard, répudiée en raison d'une dispute avec sa belle-mère ! Elle venait d'accoucher, on lui avait pris son fils et on l'avait renvoyée chez ses parents. Elle ne parlait pas de sa douleur, mais une fois elle m'avait avoué que lorsque ses seins engorgés de lait lui faisaient mal, elle pleurait en se roulant par terre, criant et maudissant sa belle-mère. Ce n'est qu'après la mort de celle-ci, qu'elle a pu revoir son fils. Il avait quinze ans.

J'ai cinquante ans, un nouveau plafond et une grande baie vitrée

Un nouveau plafond blanc, tout neuf. Il n'y a pas la moindre lézarde, pas même une tache de mouche ou une auréole d'humidité. Pas de rosace au centre non plus, pas de lumière accrochée à mon plafond. En revanche, j'ai une baie vitrée qui donne sur un grand jardin. Au milieu de la pelouse verte, accrochées à un piquet en fer forgé, des mangeoires de graines attirent chardonnerets et cardinaux. Au sol, des écureuils attendent que les oiseaux en échappent pour les grignoter. Au fond du jardin, un boisé de pins, d'érables, de frênes et de bouleaux. De l'autre côté, une route que l'on devine à peine aux bruits de la circulation. Sur la pelouse du jardin, deux ballons et un petit vélo.

Il y a cinq jours, un moineau est venu s'écraser contre la grande baie du salon. Je suis sortie pour le sauver, mais il était mort. La lumière du jour transformant la vitre en miroir, il pensait voler vers les arbres alors que les arbres étaient derrière lui. Cela arrive. Dans la vie, ébloui par je ne sais quoi, on croit voir quelque chose du passé et on fonce sans réfléchir en pensant retrouver la chaleur d'une étreinte ou le souffle d'un baiser, oui, cela arrive aussi dans la vie qu'on se casse le cou quand on est aveuglé par la lumière.

J'ai cinquante ans et je peux enfin regarder en arrière, pas le passé lointain, celui que je regarde clairement depuis des années, je pense plutôt aux cinq dernières années qui n'ont pas eu le temps encore de s'inscrire dans la mémoire.

SECONDE PARTIE

La poétique du recueil et la fonction de la fenêtre dans
Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar

CHAPITRE I

Femmes d'Alger dans leur appartement, **la poétique du recueil et sa configuration narrative**

Abordons ici le recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* en tant qu'ensemble régi par une logique d'assemblage et une dynamique qui lui confèrent son esthétique particulière. Il ne s'agira pas d'analyser les nouvelles qui composent le recueil, mais de réfléchir au processus créatif et au travail d'écriture de Djébar qui a mené à la construction du recueil. Pour ce faire, je convoquerai quelques aspects de la poétique du recueil en tant que forme. M'intéressant, dans un premier temps, à la genèse du recueil, que les théoriciens contemporains n'hésitent pas à désigner comme son « historique de fabrication », je vais retracer, dans un deuxième temps, les étapes de fabrication de ce recueil et les transformations qu'il a connues depuis sa première publication. À la fin de ce chapitre, je fournirai un aperçu de sa diffusion et de la réception qu'il a suscitée à chaque moment de son parcours éditorial. Mon objectif sera de montrer comment la composition du recueil et ses transformations participent au jeu de l'ouverture chez Djébar. Une telle étude permettra, dans un second chapitre, de rendre compte de cette ouverture comme d'une structure fondamentale pour comprendre le rôle et le fonctionnement du motif de la fenêtre et tout ce qui s'y apparente dans le texte.

Du film à la nouvelle

Le recueil *Femmes d'Alger* n'aurait pas vu le jour si la nouvelle éponyme autour de laquelle il s'est construit n'avait pas été détournée de son trajet initial. En effet, avant de devenir la nouvelle que nous connaissons aujourd'hui, c'était un « texte de base » pour un projet de film documentaire sur les femmes de la ville d'Alger. L'idée a pris forme pendant le tournage du premier film de Djébar, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Il est utile de rappeler qu'après la publication de son quatrième roman *Les alouettes naïves*, l'auteure choisit de renoncer, du moins pour un temps, aux formes narratives longues, parce que, comme elle l'explique, elle a eu l'impression de s'être trop dévoilée dans ce roman de 1967. Un passage évoque une certaine « intimité » qui lui aurait

« échappée »¹⁷. C'est pour cette raison que, pendant dix ans, elle va privilégier « l'intégrité de sa vie », en essayant d'autres modes d'expression que l'écriture narrative.

Le cinéma lui apparaît alors le meilleur moyen pour rendre les expériences et les voix des femmes de son pays. Ainsi, en les montrant dans leur quotidien, elle les accompagne dans cette nouvelle forme d'écriture où le « je » glisse jusqu'à se fondre dans ce que Clerc appelle « le sujet collectif » :

Cette identification à un sujet collectif a permis à l'auteur de se délivrer partiellement du tabou de l'expression individuelle qui pesait sur son écriture [...] L'intérêt de la découverte cinématographique est que le « nous » dans lequel elle s'intègre désormais n'est plus celui de la résignation mais celui de l'émancipation. Il est proclamation de ce qui unit, par-delà les diversités, ces femmes soudées dans un même itinéraire vers la libération. (Clerc, 1997 : 13)

C'est ainsi qu'en 1979, à la suite d'une commande de la télévision algérienne, elle entreprend le tournage de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Forte de sa sensibilité et de sa capacité d'écoute, elle part à la rencontre des femmes de sa région natale. Son « Nagra »¹⁸ à la main, elle prend le temps de saisir la voix de chacune, remplaçant ainsi les mots par « l'image-son ». C'est pendant le tournage de ce film qu'elle commence à réfléchir à la différence entre les femmes de la ruralité et celles de la ville. Malheureusement, à sa sortie, le film a tout simplement été « vilipendé » par ses collègues cinéastes algériens. On lui a reproché un féminisme exacerbé, et le fait d'avoir donné une image réductrice de l'homme en choisissant un personnage impotent dans un fauteuil roulant alors que son épouse architecte sillonne la campagne en toute liberté dans sa voiture. Déçue par une telle réaction, et prenant conscience que son projet de faire alterner écriture et cinéma n'allait pas se faire selon sa vision des choses, elle retourne à Paris, reprend le texte qu'elle envisageait pour le film sur les femmes d'Alger et le transforme en nouvelle :

Assia Djébar [...] avait à l'esprit un film « semi-documentaire, semi-fiction pour saisir les femmes à Alger sur les terrasses et les balcons ». Film qui ne sera jamais tourné mais dont l'ébauche sera jointe, sous forme de nouvelle, à des récits composés ultérieurement et qui, suivi d'une postface, sera publié sous le titre emprunté à Delacroix *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Clerc, 1997 : 18).

¹⁷ Assia Djébar : Entretiens avec Laure Adler (2006 - À voix nue / France Culture) <https://www.youtube.com/watch?v=OUIJDaxDADQ>

¹⁸ Lors d'un entretien avec Adler, Djébar précise qu'elle tenait à enregistrer elle-même ses discussions avec les femmes, les techniciens à ce moment étaient influencés par le cinéma américain dont le rythme rapide ne correspondait guère au rythme plus lent du cinéma italien.

Ce choix de la nouvelle n'est pas fortuit... D'abord parce que l'écriture cinématographique de Djébar est traversée par une poétique proche de celle de la nouvelle, surtout pour ce qui est de la représentation de l'espace, on va le voir plus en détails dans le deuxième chapitre. Mais aussi parce que la nouvelle, cet « art du passage », lui a semblé le moyen le plus approprié pour passer d'un genre littéraire à un autre, tout en conservant en teneur le projet. Si « la nouvelle, embryon ou noyau narratif, peut devenir, par transfert, greffe ou quelque autre procédé “phagocytaire”, roman, pièce de théâtre ou scénario de cinéma... » (Glaziou, 2006 : 210), la réciproque est également possible ; la nouvelle « Femmes d'Alger » en serait la parfaite illustration. En effet, dans cette nouvelle, l'auteure a été capable de transférer les procédés qui mettent en forme « l'image-son » dans une écriture cinématographique. Ainsi, comme l'explique Mireille Calle-Gruber à propos de l'œuvre cinématographique de Djébar :

[L]es deux films s'affichent *opérations* du regard et de l'ouïe, afin que les interventions chirurgicales pratiquées sur la mémoire rendent le spectateur sensible : moins aux images qu'à la visibilité (ou non) ; moins aux narrations qu'aux nuances des langues et aux timbres des voix. Ils enseignent ces films, que le regard est opération : ouvre, coupe, referme. (Calle-Gruber, 2001 : 201. C'est elle qui souligne)

« *Opérations* » que l'on retrouve transposées à l'écrit : au début de la nouvelle « Femmes d'Alger », le lecteur est mis en position de spectateur, car le récit s'ouvre sur un rêve, écrit en italique comme il aurait pu être filmé avec un voile ou un quelconque autre procédé qui permet de distinguer le rêve de la réalité. La première phrase suggère une vision floue qui échappe aux règles habituelles de la narration mettant le lecteur dans la position inconfortable de celui qui attend d'en voir plus pour comprendre : « Tête de jeune femme aux yeux bandés, cou renversé, cheveux tirés, – le brouillard de la pièce étroite empêche d'en voir la couleur –, châtain clair, plutôt auburn, serait-ce Sarah ? » (FA, 2002 : 61) De plus, la présence d'un « je », qui n'est pas le narrateur : « [...] je connais, je reconnais ! » (*Ioc. cit.*) engage le lecteur dans cette « *opération* du regard », un peu à la manière d'un film. D'ailleurs, les images et les sons se succèdent comme dans un montage, plan après plan. On passe de la « chambre opaque » à « la campagne ». Les objets et les bruits sont les seuls moyens d'identifier les lieux. Le lecteur ne comprendra le sens de ce rêve et des lieux qui y sont figurés qu'après le réveil soudain d'Ali. Réveil qui laisse place à un récit plus ordinaire, avec des lieux plus familiers, telles la « chambre », « la salle de bain » ou « la cuisine ». Ainsi, dans le

processus de transformation du script¹⁹ en nouvelle, Assia Djébar semble avoir superposé avec brio écriture cinématographique et écriture nouvelle. Et si cela fonctionne, c'est parce qu'à la base « le cinéma d'Assia Djébar n'est pas un cinéma d'intrigue. Il n'y a pas une histoire (*a plot*) [...] » (Calle-Gruber, 2001 : 207. C'est elle qui souligne). La nouvelle s'adapte bien à de telles pratiques cinématographiques où « [i]mporte la forme compositionnelle qui [...] permettra de capter l'espace où s'éploie du récit en regard : dans une multiplication de rapports, de mise en jeu et en attente, productrice d'images, d'imaginaire. » (*loc. cit.*). Assia Djébar n'a pas transformé le script en nouvelle, elle a transposé une certaine écriture cinématographique à l'écrit, tout en optant pour la lenteur dans le rythme que l'on retrouve dans le cinéma italien dont elle affectionne particulièrement l'esthétique. Elle a su rendre « le timbre » des voix de ces femmes de la ville comme elle l'avait fait dans le film avec celles de la campagne, à travers leurs dialogues tantôt traversés par le silence, tantôt par la musique.

On peut aisément imaginer les lieux qu'elle ne décrit pas, mais qu'elle encadre comme dans un plan de film, laissant poindre toute la profondeur à travers les nuances de lumières et de couleurs. On verra dans le prochain chapitre comment ces cadrages sont autant d'ouvertures, parfois voilées, parfois entrouvertes, parfois fermées ou carrément barricadées. Des ouvertures qui finiront bien par être traversées d'une façon ou d'une autre.

La Nouba est un film qui est porté par un texte fortement poétique, celui de la voix off de l'héroïne. On peut penser que le texte entamé pour ce qui allait être le film sur les femmes d'Alger en était la voix off qui a servi après à l'écriture de la nouvelle « Femmes d'Alger ». Il y avait donc déjà, comme dans *La Nouba*, un texte narratif qui semble avoir été complété pour devenir une nouvelle. Il y a, dans un tel acte créateur de l'auteure, une idée d'ouverture valable dans un sens comme dans l'autre : transformer le film en nouvelle ou la nouvelle en film, dans les deux cas, l'objectif de Djébar aura été de lever le voile sur cette « vie à la fois souterraine et derrière des murs ou derrière des fenêtres, mais pas seulement du village de chez [elle] » (Djébar dans Adler, 2006 : en ligne).

¹⁹ J'appelle script ici le texte de base pour le documentaire, je ne sais pas s'il a été écrit comme un scénario ou si l'ébauche en question n'était encore que le synopsis du film.

Composition du recueil : première édition

Après avoir réécrit le texte de base du documentaire et transcrit les voix des femmes dans une nouvelle de 50 pages, il fallait trouver une façon de donner à lire ces voix. Pour cela, Assia Djébar a choisi de recueillir, parmi les nouvelles qu'elle avait écrites, celles qui abordaient le même thème. Ce n'était pas très difficile, puisque la cause des femmes est omniprésente dans ses écrits depuis ses premières publications, et ce fil conducteur traversera le recueil. Elle a ensuite écrit une « Postface », sous la forme d'un essai sur les tableaux de Delacroix et Picasso, où elle établit un dialogue entre les deux œuvres et sa nouvelle. Elle a enfin écrit un texte de présentation, intitulé « Ouverture », dans lequel elle présente son projet et son intention. Racontant la traversée qui a mené à la composition du recueil et aux différentes étapes avant sa publication, elle explique :

J'ai relu les quelques nouvelles éparpillées que j'avais écrites [...] écrit une préface, déposé en français une certaine vie à la fois souterraine et derrière des murs ou derrière des fenêtres mais pas seulement du village de chez moi [...] commencé à réfléchir comment ramener ces voix [...], la fiction était là mais beaucoup plus contrôlée que je ne le faisais avant (Djébar dans Adler, 2006 : en ligne).

Il s'agissait donc de donner voix aux femmes de la ville, comme elle l'avait fait avec les femmes de la campagne dans *La Noubia*, et de le faire cette fois en français et à travers l'écriture. Son défi était d'accompagner ces femmes dans leurs récits, de les écouter, de dialoguer avec elles pour que les voix qui se dégagent de ces textes se laissent entendre comme dans un film.

Avant d'analyser *Femmes d'Alger*, je voudrais revenir sur quelques écueils relatifs au recueil de nouvelles. Selon François Ricard, le recueil est ainsi

une composition, c'est-à-dire l'assemblage d'un certain nombre de fragments (les nouvelles particulières) à l'intérieur d'un tout structuré, cohérent, ou du moins considéré comme tel. Mais c'est une composition paradoxale, en ce sens qu'elle doit réunir les fragments, établir entre eux un rapport aussi étroit que possible, mais leur laisser en même temps un degré relativement élevé d'autonomie. La nouvelle, dans le recueil, est à la fois libre et dépendante, isolée des autres et liée à elles. Continu et discontinu, unitaire et disparate, le recueil est toujours une œuvre tendue, dynamique, fragile (Ricard, 1976 : 121).

Les nouvelles de *Femmes d'Alger* sont autonomes et peuvent se lire indépendamment de l'ensemble. Pourtant, en passant d'une nouvelle à une autre, le lecteur comprend qu'il s'agit des variations d'une histoire dont l'atmosphère est semblable, celle des espaces féminins où résonnent des voix de femmes. Nous sommes ici en présence d'un recueil homogène. S'il y a une discontinuité, elle tient surtout entre les nouvelles et les textes qui les encadrent c'est-à-dire l'« Ouverture » et la « Postface ». Dans ce dernier texte, l'on constate tout de même un lien étroit avec la nouvelle éponyme, de par le thème de la participation des femmes à la guerre de libération. Ainsi, dans la nouvelle « Femmes d'Alger », Sarah et Leïla, d'anciennes combattantes, se remémorent les douloureux souvenirs de la bataille d'Alger, exprimant leur désillusion quant au sort de celles qu'on appelait « les porteuses de bombes » et qui, une fois la guerre finie et le pays libéré, ont de nouveau été enfermées chez elles. Voici un passage du récit fictif :

Où êtes-vous les porteuses de bombes ? Elles forment cortège, des grenades dans les paumes qui s'épanouissent en flamme [...] Où êtes-vous, les porteuses de feu, vous mes sœurs qui aurez dû libérer la ville... Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles, mais ils ornent les fenêtres, les balcons, toutes les issues vers l'espace (FA, 2002 : 118).

Dans la « Postface », Djébar parle de ces mêmes « porteuses de bombes », mais cette fois sous forme d'un essai sur *Les femmes d'Alger* de Picasso. Il ne s'agit plus d'une fiction mais bien de faits historiques. Il ne s'en dégage pas moins une forme de récurrence.

Il s'agit de se demander si les porteuses de bombes, en sortant du harem, ont choisi par hasard leur mode d'expression le plus direct : leurs corps exposés dehors et elles-mêmes s'attaquent aux autres corps ? En fait elles ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs propres seins, et ces grenades ont éclaté contre elles, tout contre (FA, 2002 : 261).

Pour Anne-Marie Clément, cette « présence, dans [le recueil], d'un texte qui revêt les caractéristiques d'un essai-médiation sur l'écriture vient fragiliser une autre frontière, celle qui sépare le discours non fictif de la fiction nouvellière ». La chercheuse explique que « [l']instabilité du statut fictif ou non fictif du sujet d'énonciation rend compte de la tension duelle qui peut exister entre raconter et écrire » (Clément, 2003 : 173-174). Cette insertion d'un essai renforce l'une des caractéristiques du recueil de nouvelles qui est la discontinuité. Toutefois, en plaçant son essai en dehors du cadre de narration, Djébar s'assure de préserver l'homogénéité à la fois thématique et formelle du recueil.

En ce qui concerne la mention générique, dans les éditions de 1978 à 1983, il n'est jamais question de « recueil ». En effet, dans toutes les reprises aux éditions des femmes, on pouvait lire, sous le titre, la mention « Nouvelles », tout comme que dans l'« Ouverture », où l'auteure propose : « Ces nouvelles, quelques repères sur un trajet d'écoute » (FA, 1982 : 7), ou bien encore sur la quatrième de couverture, où l'on pouvait lire les mots « nouvelles » ou « textes ». Mentions génériques certes plurielles, mais qui ne rendaient pas compte du caractère unitaire du tout. On ne fait pas encore état de l'ensemble, car le recueil « ne s'inscrit pas dans un système générique qui classe les ouvrages en types, il se définit plutôt en creux par rapport aux autres formes littéraires. » (Audet, 2000 : 12) Il faudra attendre l'édition de 2002 chez Albin Michel pour retrouver la mention « recueil », un choix assumé par l'auteure dans le texte de présentation : « Ce récit le plus récent, placé juste après l'ouverture du recueil » (FA, 2002 : 11) et par l'éditeur sur la quatrième de couverture : « Dans ce recueil de nouvelles publié pour la première fois en 1980 [...] ».

Chez les commentateurs, il n'a pas été question, tout de suite, du « recueil » comme tel : Mireille Calle-Grubert, dans son étude de la première édition de *Femmes d'Alger* utilise, quant à elle, les termes « livre », « volume », « nouvelles », « ensemble », « œuvres », mais à aucun moment elle ne parle de « recueil ».

Les nouvelles d'Assia Djébar, au nombre de 6 (numérotées), sont réparties en deux masses paginales de valeur à peu près égale qui partagent le volume : I. Aujourd'hui II. Hier. À la rubrique Aujourd'hui, deux nouvelles: la première très longue, intitulée « Femmes d'Alger », réinscrit en abyme le titre du livre. À la rubrique Hier : quatre nouvelles. Toutes ont pour thème [...] les femmes de l'Algérie traditionnelle ou/et de l'Algérie moderne (Calle-Gruber, 2001 : 48).

Évoquant la « dynamique » interne du recueil, elle choisit de lui donner le nom de « livre » et le divise en trois parties distinctes, qu'elle appelle des « œuvres » : « Ce qui frappe [...] c'est bien sûr la chaîne que forment ainsi les trois œuvres, en particulier leur arrangement solidaire, lequel fait tout le soin du volume du livre, en constitue la précise construction architecturale » (*Idem*).

Les trois parties constituant « [l']ensemble qui forme le cœur du livre », les six nouvelles et « deux autres textes d'autre nature », c'est-à-dire l'« Ouverture » et la « Postface ». Il y a véritablement une architecture d'ensemble dans la construction du recueil. Quel que soit le nom qu'on lui attribue, il y a un agencement judicieux qui n'est pas le fait du hasard, ni le fruit d'un assemblage arbitraire. Chaque partie joue un rôle précis dans la dynamique de l'ensemble. L'« Ouverture » sert à introduire et à expliquer les intentions de l'auteure, la « Postface » « opère

une mise en abyme du geste de l'écrivain en le situant entre deux regards occidentaux » (Calle-Gruber : 21). Entre ces deux textes, l'ensemble des nouvelles composé par les récits des femmes d'aujourd'hui et d'hier, à travers lesquels « L'auteur [...] prolonge [...] la réflexion amorcée par *[La Nouba]* » (Clerc, 1994 : 14).

Il paraît intéressant de noter que même dans sa construction, le recueil est un prolongement de *La Nouba* : le caractère fragmentaire du film, l'absence de récit linéaire, les procédés de liaison entre les différents plans, tout cela a dû inspirer Djebbar dans l'élaboration du recueil :

Ainsi, les témoignages de femmes épars que Leïla recueille dans sa traversée campagnarde sont des bribes qui, assemblées, forment une unité, à savoir *La Nouba*. De la même manière, *Femmes d'Alger* est un recueil constitué de fragments qui sont nulles autres que les nouvelles et leurs histoires, juxtaposées les unes aux autres (Gharbi, 2003 : 48).

L'ouvrage, selon la typologie proposée par René Godenne et Jean-Pierre Boucher, correspond parfaitement au recueil-ensemble, c'est-à-dire à « un recueil où l'auteur veut, dès la conception de l'œuvre, construire un tout cohérent, chaque nouvelle ayant une place et un rôle déterminés » (Godenne, 1993 : 154). Pour les théoriciens qui contestent le recours à l'intention de l'auteure, à ses déclarations, rien ne permet d'affirmer qu'il s'agit d'un recueil-ensemble : « peu importe ce qu'un auteur pourrait déclarer à propos de son ouvrage, il ne demeure aux critiques que le texte même, seul élément à la fois accessible et invariable » (Audet, 2000 : 52). Pourtant, dans ce cas précis, l'historique de composition semble primordial à la compréhension de la logique d'assemblage. Le fait, pour la critique, de savoir que la nouvelle éponyme devait servir comme texte de base à un film documentaire, modifie la manière d'aborder le texte et les liens que celui-ci entretient avec les autres nouvelles recueillies pour former un tout. Pour un lecteur qui ne chercherait pas à analyser le texte, la préface est utile pour comprendre la poétique du recueil : « Ces nouvelles, quelques repères sur un trajet d'écoute, de 1958 à 1978. Conversations fragmentée, remémorées, reconstituées... Récits fictifs, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un nouveau formel » (FA, 1983 : 7).

Dans la perspective de Boucher, en 1992, qui a lui-même repris l'idée de Godenne, en 1994, le péri-texte est important pour le lecteur critique, ainsi des indications comme celles données par l'auteure sous forme de notes à la fin du recueil, car l'origine de trois des nouvelles « prépubliées »

aident à comprendre la logique de l'assemblage. Indications qui, comme nous allons le voir, disparaîtront chez Albin Michel en 2002.

En effet, dans l'édition de 1980, le recueil *Femmes d'Alger* est formé de trois parties : une préface, six nouvelles et une postface. Entre l'« Ouverture » et la « Postface » se trouvent deux autres parties : « Aujourd'hui » et « Hier ». Dans la partie « Aujourd'hui », se trouvent la nouvelle éponyme, longue de 50 pages, et une autre, plus courte, « La femme qui pleure », écrite à la même période. La deuxième partie, « Hier », contient toutes les nouvelles prépubliées, au nombre de quatre : « Il n'y a pas d'exil », « Les morts parlent », « Jour de Ramadhan » et « La nostalgie de la horde ». Donc, pour atténuer le risque de déséquilibre suscité par la longueur de la nouvelle éponyme, il a fallu quatre nouvelles dans la partie « Hier » pour faire contrepoids avec la première partie. Ce qu'on peut en déduire, c'est qu'après avoir écrit la nouvelle éponyme qui est le cœur et le noyau générateur du recueil, il a fallu trouver d'autres nouvelles avec lesquelles l'auteure pouvait faire des liens suffisamment étroits pour créer la force centripète qui maintiendrait l'unité du système : force constituée par le thème unificateur de la parole féminine, mais aussi par la manière selon laquelle cette parole est rapportée. Les quatre nouvelles, telles des piliers, ont ainsi été placées pour assurer la cohésion du recueil.

Et si la « chronologie diégétique est inversée » (Calle-Gruber : 20), c'est sûrement parce que Djébar a voulu insister sur l'importance du présent dans le processus d'émancipation de la femme. Placer la nouvelle éponyme en ouverture a ainsi un sens, comme l'explique Jean Pierre Boucher pour *Le torrent* d'Anne Hébert :

La présence en ouverture de recueil d'une nouvelle éponyme, par ailleurs la plus longue du groupe, introduit d'entrée de jeu un puissant élément de déséquilibre [...] cette architecture ou ce qui vient en premier, et, par association [le présent], écrase de son poids ce qui suit [le passé], insère les principaux champs thématiques du recueil dans une structure formelle qui leur est remarquablement accordée (Boucher, 1992 : 26).

À la fin de chaque nouvelle, on retrouve le lieu et la date d'écriture. Ainsi, les deux nouvelles de la partie « Aujourd'hui » sont les seules à avoir été écrites à Alger ; la première, « Femmes d'Alger », entre juillet et octobre 1978, et la deuxième, « La femme qui pleure », en juillet 1978. Cette indication des dates d'écriture des deux nouvelles peut aussi suggérer la possible présence d'une seule nouvelle au départ. On peut penser à cet égard que la deuxième nouvelle aurait pu faire partie des récits « interlude » de la nouvelle « Femmes d'Alger », comme celui du « hazab » (*FA*,

2001 : 67), ou du « *diwan* », comme celui de la « porteuse d'eau » (FA, 2001 : 108). En effet, comme dans ces « nouvelles dans la nouvelle », il est question de la vie citadine d'une femme et du rapport particulier qu'elle entretient avec les espaces de la ville dans l'expression de son désir de liberté. Mais je pense que cela aurait donné une nouvelle beaucoup trop longue, il y aurait eu un déséquilibre marqué entre les deux parties du recueil. Placée en deuxième dans le recueil, tout en servant de chute à la partie « Aujourd'hui », avec ses cinq pages au ton poétique, c'est une nouvelle très puissante, tout à fait autonome, que Djébar nous offre pour associer le présent à l'émancipation féminine et annoncer en quelque sorte les nouvelles de la partie « Hier », où les femmes n'avaient encore pour seul espace de vie que leurs intérieurs.

Par ailleurs, lors de la parution du recueil, seules ces deux nouvelles sont inédites. On est encore dans le prolongement du film, où les voix des femmes d'Alger d'aujourd'hui résonnent encore comme des voix off, annonçant les voix des aïeules, celles qu'on retrouve dans la partie « Hier », et que Djébar a recueillies pour les sortir de l'ombre, leur permettre d'être écoutées de nouveau.

La première de couverture de l'édition de 1980 reproduit la première version du tableau *Femmes d'Alger* de Delacroix, celle qui se trouve au Musée du Louvre, en entier et sans le cadre. On peut y voir les trois femmes assises et la servante debout de dos.

Composition du recueil : réédition

Depuis sa première parution en 1980, le recueil a connu deux réimpressions : la première en 1983, dans le même format, et la deuxième en 1997, en format de poche, avec un ajout sur la quatrième de couverture de quelques mots issus de la critique pour marquer le succès du recueil. Pour la réédition, il y a eu, comme on va le voir, une nouvelle mise en recueil et donc une remise en question du premier assemblage. Posons alors la question suivante : quels sont les ajouts et les changements apportés à cette nouvelle édition, et à quel point la nouvelle stratégie de composition a-t-elle transformé le recueil ?

En 2001, Assia Djébar est l'une des auteures phares chez Albin Michel, et ce, depuis 1991. Une grande partie de son œuvre romanesque figure alors dans le catalogue de la maison qui, pour publier *Femmes d'Alger dans leur appartement*, « lui demandèrent une nouvelle inédite » (Bourget, 2008 : 92). La nouvelle ajoutée à l'édition de 2001 est écrite entre septembre et octobre de la même année

à New York. Des attentats et des événements qui déchirent l'Algérie, Djébar ne laissera rien paraître dans ces nouveaux récits, au contraire même, comme elle s'en explique dans l'« Ouverture » au recueil :

Ces récits, « d'aujourd'hui et d'hier » [...] ne s'approchent pas du cercle de la violence, ni de sa dérive [...] À partir de mon exil, sans doute pour contourner cette nuit sauvage revenue dans le déchirement d'une fin de siècle, en de multiples endroits de la terre, j'ai écrit *La nuit du récit de Fatima*, m'inspirant de la vie de quatre Algériennes, sur deux ou trois générations (FA, 2002 : 10).

« La nuit du récit de Fatima », longue nouvelle de 34 pages divisée en cinq parties portant chacune un titre, est placée après l'ouverture, avant la nouvelle éponyme qui, du coup, perd son statut de première nouvelle. Cependant, la nouvelle ajoutée, bien qu'elle soit la première, est placée à l'extérieur du cadre chronologique du recueil. Elle n'est ni dans la partie « Aujourd'hui » ni dans la partie « Hier ». Pourquoi ce choix de garder intacte la structure du premier recueil et de lui greffer une nouvelle presque *accessoire* qui, selon ma lecture, a du mal à trouver sa place dans le livre ? On comprend qu'il s'agit là, peut-être, d'une exigence éditoriale, qui vise à présenter un recueil ayant eu déjà beaucoup de succès, en lui ajoutant quelque chose qui en ferait une œuvre inédite, mais on peut penser que cette manœuvre éditoriale porte préjudice à l'authenticité et à la spontanéité de l'acte créateur. C'est peut-être pour préserver l'intégrité de son recueil, qu'Assia Djébar a choisi de placer cette nouvelle *commandée* à l'extérieur de ce que Calle-Cruger a appelé « le cœur du livre » (2001 : 20). Il me semble que le choix d'introduire un nouveau texte à la construction harmonieuse de la première édition comporte le risque d'ébranler la stabilité de l'ensemble.

Par ailleurs, « La nuit du récit de Fatima » présente plusieurs similitudes avec la dernière nouvelle du recueil « La nostalgie de la horde », les deux textes étant des récits racontés par des aïeules à leurs filles et petites-filles. Lorsque Djébar explique dans l'« Ouverture » de 2001 son intention de « [m]aintenir, en dépit de tout, le flux du récit, de part et d'autre de la zone d'ombre des aïeules », ne fait-elle pas allusion à une telle symétrie ? Comme si la zone d'ombre était le silence des femmes d'aujourd'hui et d'hier et que, pour éclairer cette zone, il fallait que les femmes se racontent. Et quand elle ajoute « si possible au rythme de la danse de la servante nue des *Femmes d'Alger* de Picasso : ouvrons grand la porte, tout au fond, vers la bouche du passé entrevu, mais aussi vers l'ailleurs, la fuite ou l'avenir, peu importe... » (*loc. cit.*), ne veut-elle pas suggérer que ce nouveau récit, s'il valorise la solidarité féminine, tend aussi à rompre avec les pratiques

ancestrales qui empêchent la femme de se libérer ? Dans ce récit, Anissa, quitte le pays avec sa fille pour ne pas avoir à la donner à sa belle-mère qui « à quinze ans, a accepté de donner son premier fils à sa mère » (*FA*, 2002 : 46). Anissa se libère ainsi du poids du passé et exprime son refus de ressembler à sa belle-mère. Elle serait un peu comme cette troisième femme que Picasso a presque sortie de l'appartement, celle au fond dans le cadre de la porte ou de la fenêtre, au seuil d'un certain devenir qui ne dit pas son nom, parce que sombre et incertain, mais qui n'en est pas moins sur le point de se libérer.

On pourrait penser que Djebbar, en plaçant « La nuit du récit de Fatima » avant la nouvelle éponyme, crée une nouvelle dynamique, avertie de la force centripète qui est portée par la parole féminine libérée. Les six nouvelles deviennent des satellites qui gravitent autour de la nouvelle éponyme. Pourtant, cette nouvelle édition, dite « augmentée », et qui ne l'est pas seulement en nombre de nouvelles ou de pages, requiert de l'auteure des subterfuges et des artifices pour maintenir l'homogénéité et la cohésion du recueil. L'ensemble semblait déjà présenter un certain déséquilibre en raison de la longueur de la nouvelle éponyme par rapport au reste des nouvelles. L'ajout d'une nouvelle, presque aussi longue, composée d'une succession de récits montés en gigogne, parfois tellement enchevêtrés qu'il est difficile de trouver un fil, vient accentuer un tel déséquilibre.

Quant à savoir pourquoi Djebbar a placé la nouvelle « La nuit du récit de Fatima » en dehors du cadre temporel du recueil, la réponse est peut-être donnée par Calle-Gruber :

la désignation dénotative « Aujourd'hui-hier » et « Hier-Aujourd'hui », importe moins que l'entrelacs des connexions d'une nouvelle à l'autre ; et moins la structure dichotomique et symétrique que le mouvement tensionnel que ces deux termes instaurent aussitôt de retour et de retournement à l'infini » (Calle-Gruber 2001 : 24).

En effet, ce va-et-vient constant entre le passé et le présent dans les nouvelles permet difficilement de mesurer le privilège d'un temps par rapport à l'autre. Même dans les nouvelles de la partie « Hier », on constate un passé antérieur et un présent (passé). Le plus important, pour Assia Djebbar, est de rappeler à quel point les voix des aïeules permettent d'éclairer « les zones d'ombre » qui empêchent les femmes d'avancer.

Pour Farah Gharbi, il s'agit plus d'un désir d'éclairer, comme l'auteure l'annonce dès l'« Ouverture » : « la solidarité de toute parole féminine » ainsi placée juste après

l'« Ouverture » du recueil, cette nouvelle en incarne le prolongement et devient à elle seule une introduction : introduction au recueil, à l'appartement au seuil duquel Djébar l'a déposée telle une lampe. Dans la nuit obscure au cœur de laquelle les femmes algériennes ont été trop longtemps plongées, dans la noirceur de leur silence et de leur emprisonnement (Gharbi, 2003 : 88).

En 2002, Assia Djébar n'a plus les mêmes préoccupations que vingt ans auparavant. Nous sommes loin de l'urgence et de la nécessité de militer pour l'émancipation de la femme. Le combat, même s'il se poursuit à travers les écrits de Djébar, n'en est plus le principal moteur. Avec cette deuxième édition, Djébar donne au recueil toute sa légitimité littéraire, il ne s'agit plus d'un ensemble de nouvelles rassemblées par la force des choses, autour d'une nouvelle qui n'a pas réussi à devenir un film. D'ailleurs, dans la réédition de 2002, les notes indiquant les sources des nouvelles parues antérieurement ont été supprimées. Est-ce par l'éditeur ou par l'auteure ? Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de présenter un recueil le plus original possible.

Un autre changement manifeste concerne la première de couverture de la réédition de 2002 : la reproduction du tableau de Delacroix y est rognée pour rapprocher et agrandir uniquement l'image des trois femmes assises, la servante a été coupée, on ne voit d'elle que son « pied et une partie de ses fesses » (Bourget, 20018 : 100). Voici ce que Bourget a recueilli à ce propos :

À ma question de savoir si la reproduction du tableau de Delacroix sur la couverture avait été tronquée de façon délibérée, Djébar n'a pas répondu directement, mais a précisé que l'une des raisons pour lesquelles elle venait de changer de maison d'édition pour son roman à paraître était « les couvertures choisies avec paresse » (Bourget, 2008 : 100).

Pour Bourget, « [l]a disparition de la servante semble impliquer que la classe sociale n'a plus d'incidence majeure sur le quotidien des femmes algériennes » (*loc. cit.*). Je pense plutôt que c'est un choix éditorial que d'agrandir la représentation des *Femmes d'Alger* de Delacroix pour donner au recueil plus de visibilité en attirant l'attention sur le côté orientaliste de l'image, malheureusement, toujours vendeur en Occident.

Diffusion du recueil

Pour sa première édition, Djébar a choisi de publier son recueil dans une maison d'édition française, et pas n'importe laquelle. En effet, les éditions *des femmes* ont été créées en 1973 par Antoinette Fouque, grande militante féministe et figure historique du Mouvement de libération des femmes. Celle-ci explique les circonstances de la création de la maison d'édition :

Le désir qui a motivé la naissance des éditions *des femmes* est davantage politique qu'éditorial : à travers la maison d'édition, c'est la libération des femmes qu'il s'agit de faire avancer. Elle était ouverte à toutes les démarches de lutte, luttes individuelles ou collectives, et dans quelque champ que ce soit. Nous voulions lever le refoulement sur les textes de femmes et publier le refoulé des maisons d'édition. Nous l'avons fait, si bien qu'aujourd'hui on parle massivement de l'écriture des femmes (Antoinette Fouque, 1991 : site web de l'éditeur).

Ce choix des éditions *des femmes* n'est pas fortuit, au contraire, il s'agit de la part de Djébar d'un acte de militantisme ciblé, et d'une réaction au rejet de son film *La Nouba* par ses compatriotes hommes. Rappelons-nous que ce sont des intellectuels qui ont critiqué sévèrement la position de Djébar vis-à-vis de l'émancipation de la femme algérienne. Quand elle a proposé son recueil à Antoinette Fouque, elle savait qu'il correspondait parfaitement à la ligne éditoriale de la maison. D'ailleurs, le recueil a été très bien reçu en France, peut-être moins en Algérie où la lutte pour la libération de la femme était encore mal vue par les hommes et encore peu répandue parmi les femmes.

On peut lire un extrait d'un article très élogieux de Tahar Ben Jelloun, à la sortie de la première édition du recueil, sur le site web de l'éditeur :

Six nouvelles, ponctuées par le temps, disent le quotidien, la mémoire, le courage des femmes algériennes. Récits pris au silence, détachés de l'ombre, volés au miroir rare. Assia Djébar a écrit ces nouvelles dans un style haletant, celui où l'image s'impose, furtive, défilant à toute vitesse, comme dans un film (notamment dans le récit « La Femme qui pleure »). [...] Il faut lire ces nouvelles arrachées à la nuit et à l'attente. Il faut aussi lire le texte final où Assia Djébar analyse ce « regard interdit », celui posé en 1832 par Delacroix sur *Femmes d'Alger*, celui que Picasso a libéré en 1955. Parabole d'une « libération concrète et quotidienne des femmes » (Ben Jelloun, *Le Monde*, 8 août 1980 : site web de l'éditeur).

Sur la quatrième de couverture de l'édition de poche des éditions des femmes, on peut lire quelques extraits qui témoignent du très bon accueil dont a bénéficié le recueil, que ce soit en Algérie ou ailleurs :

La presse algérienne, en 1990, évoquait, à propos, de ces textes, « une parole proprement inouïe » et saluait ainsi l'auteure ; « Faisant fi des anathèmes et des suspicions, Assia Djébar continue vaille que vaille son chemin... Violant les tabous, repoussant les frontières de l'interdit, elle décrit la femme dans sa mémoire et dans son corps ». Les récentes traductions, en Italie, en Allemagne, et aux États-Unis, ont reçu un accueil exceptionnel. *Village Voice*, en 1993, a défini *Femmes d'Alger* comme un texte de résistance. D'autres critiques américaines ont ajouté : « La voix des femmes algériennes, dans la fiction post-coloniale, est exemplaire » (*FA*, 1983 : 4^{ème} de couverture).

Le recueil, qui marque un tournant décisif dans la réception d'Assia Djébar, fait le pont entre ce que la critique appelle les premiers écrits de l'auteure et son œuvre romanesque. À partir de la sortie de ce recueil, Djébar assume son retour à l'écriture en français, comme elle assume l'écriture autobiographique. Il semble aussi que le livre constitue une sorte d'ouverture vers ce que sera l'œuvre romanesque, puisque nous retrouvons pratiquement tous les thèmes abordés dans le recueil, développés et romancés. Ce livre apparaît comme le tremplin qui va permettre de passer d'une période de silence vers une riche production littéraire. Lors de sa réédition, le recueil *Femmes d'Alger* était déjà très connu et beaucoup étudié dans les universités. L'ajout d'une septième nouvelle relance l'œuvre, lui accorde un second souffle.

La jaquette qui couvre la réédition reprend des extraits de commentaires d'écrivains reconnus tels Tahar Ben Jelloun et Tahar Djaout, de chercheurs tels Gayatri Spivak et Jacques Berque, et de revues telles *L'Événement du Jeudi* et le *Times Literary Supplement*. Leurs appréciations élogieuses attestent non seulement de la qualité de l'œuvre de Djébar, mais aussi sa portée, au Maghreb comme en France ou encore outre-Atlantique (Bourget, 2008 : 100).

Lors du salon international du livre d'Alger, le 3 novembre 2017, les lecteurs algériens pouvaient enfin découvrir la première traduction arabe des *Femmes d'Alger*, aux Éditions Hibr. Pourquoi avoir attendu toutes ces années pour traduire ce recueil, publié dans plusieurs langues à travers le monde ? D'ailleurs, parmi tous les titres de Djébar, seul le roman *Nulle part dans la maison de mon père* a été traduit vers l'arabe en 2014 et publié aux Éditions Sedia. À la question de savoir

s'il est difficile de traduire l'œuvre de Djébar vers l'arabe, l'auteur et traducteur Mohamed Sari répond : « Non, je ne le crois pas. Il me semble que pour faire une bonne traduction en arabe des œuvres d'Assia Djébar, il faut mettre beaucoup de phrases en darja, arabe dialectal. Parce que dans certains passages de ses textes, c'est de l'arabe dialectal traduit directement vers le français » (Sari, 2015 : *Liberté Algérie*, en ligne). En 2014, le Centre National du Livre Algérien, en collaboration avec son homologue français, organise une formation d'une année à la traduction encadrée par Abdelkader Bouzida, professeur de littérature comparée et directeur du laboratoire de traductologie de l'Université d'Alger. Formation au terme de laquelle dix jeunes traducteurs ont été rigoureusement sélectionnés pour traduire le recueil *Femmes d'Alger* lors d'un stage au CNL français. C'est là une initiative à saluer, qui va dans le sens de la volonté de Djébar de faire sortir les voix des femmes du silence. Mais on peut questionner le choix de faire traduire une œuvre aussi importante par dix traducteurs à la fois. Mohamed Sari explique :

Pour respecter la convention entre les deux centres et initier ces ateliers de formation de traducteurs on avait discuté sur le choix du texte. Chaque traducteur devait travailler sur une partie du texte. Il était quasiment impossible de choisir un roman car ce dernier, en général, possède un style homogène. La traduction aurait pu être défailante d'un texte à un autre, c'est pour cela qu'on a choisi un recueil de nouvelles, pour que chaque étudiant puisse avoir un texte et surtout respecter la cohérence stylistique (Sari, 2017 dans *L'Expression Dz*, en ligne).

Il est regrettable de constater que, si l'on a choisi de faire traduire le recueil, c'est pour les exigences de l'accord entre les deux centres. En effet, dix traducteurs devaient accéder au stage en France et pour cela on a pensé (à tort, de mon point de vue) qu'en les faisant travailler, chacun sur une nouvelle, la traduction du recueil allait être plus cohérente du point de vue stylistique. Il s'agit là d'une méprise où la poétique du recueil-ensemble n'est pas prise en considération. En attribuant à chacun un texte à traduire, on se retrouve avec des nouvelles plus autonomes. On transforme le recueil en créant une discontinuité stylistique qui rend le tout plus hétérogène.

Notons enfin que le parcours de création des *Femmes d'Alger* de Djébar est d'autant plus intéressant qu'il rappelle ceux des peintres Delacroix et Picasso. Lors de son voyage à Alger en 1832, Delacroix aurait été autorisé par un dignitaire turc à pénétrer dans ses appartements, pour dessiner ses épouses. Pendant trois jours, il aurait observé et dessiné des croquis dans cet univers presque irréel. De retour à Paris, après deux ans de travail « sur l'image de son souvenir [...] documenté » (FA, 2002 : 240), il finit par présenter son chef-d'œuvre au Salon de 1834. C'est la

version qui est exposée aujourd'hui au Louvre. Quinze ans plus tard, encore habité par ses souvenirs, insatisfait de la première version, il en réalise une deuxième sur le même motif en apportant quelques modifications. De cette dernière version exposée au musée Fabre de Montpellier, Picasso va s'inspirer en 1954, pour réaliser quatorze versions de ses *Femmes d'Alger*, avant d'arriver à sa célèbre version « O ». Cela montre que le travail de création est un long processus qui peut traverser le temps et les espaces. De même, Assia Djébar a dû prendre le temps d'observer, d'écouter, d'enregistrer, de relire, d'écrire et de corriger son recueil. Un trajet parcouru depuis l'amorce du projet du film sur les femmes de la ville jusqu'à l'assemblage des nouvelles, puis l'édition et les rééditions du recueil.

CHAPITRE II

La fonction de la fenêtre dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*

Lieux d'enfermement et lieux d'affranchissement

Si, dans le premier chapitre, j'ai examiné les formes du recueil, je tenterai ici d'analyser, plus en profondeur, ce que révèlent les lieux d'enfermement et d'ouverture. Prenant pour point de départ la représentation des lieux fermés et ouverts, mon objectif sera surtout de rendre compte du motif de la fenêtre pour montrer comment cet élément architectural participe à la disposition de l'espace en général et de l'espace féminin en particulier, ainsi que le sens symbolique qui s'en dégage, selon sa forme, son emplacement, ou le rôle qui lui est assigné. La fenêtre, considérée comme une « thématique constante dans toutes les traditions et tous les genres littéraires » (Del Lungo, 2014 : 21), occupe une importante place dans l'œuvre cinématographique et littéraire d'Assia Djébar, particulièrement dans le recueil *Femmes d'Alger*. Et puisque la fenêtre est considérée comme une frontière entre le dedans et le dehors, qu'elle permet à la fois d'ouvrir et de fermer sur l'un comme sur l'autre espace, il est utile, dans un premier temps, de dégager les liens étroits qu'entretiennent les femmes avec les espaces et les lieux dans lesquels elles évoluent.

Parce que les femmes d'Alger n'existent pas que dans leur appartement, Djébar leur invente, dans le recueil, des lieux pour faire entendre leurs voix. Et comme l'univers de ces personnages de femmes s'inscrit dans une dynamique du clos et de l'ouvert, je vais analyser en ce sens ce qui les enferme ou contribue à leur émancipation. J'ai choisi de consacrer mon analyse aux deux nouvelles de la première partie « Femmes d'Alger dans leur appartement » et « La femme qui pleure », parce que ce sont les nouvelles matricielles qui forment le noyau du recueil et que l'objet de mon étude y gagnera en éclairage.

Relevons ici les lieux d'enfermement et d'affranchissement tels qu'ils sont investis par les femmes qui les occupent, ou les traversent, selon les particularités et les fonctions de ces lieux. Ma démarche consistera à identifier les « stratégies de spatialisation spécifiques » qui ont permis à Djébar de « s'approprier l'espace réel et [de] le transformer en espace « textuel » (Lahaie, 2009 : 20). Dans cet ordre d'idées, j'adopterai la typologie de Fernando Lambert qui « utilise un modèle d'inspiration genettienne où l'analyse spatiale se divise en deux temps : [...] caractériser les figures

spatiales [...] puis en dégager la configuration, c'est-à-dire l'articulation en une grande figure spatiale d'ensemble » (Lahaie 2003 : 511).

Mais avant de répertorier les espaces et les lieux dans « Femmes d'Alger », il convient de noter que Djébar utilise des procédés narratifs similaires à ceux que l'on trouve dans la nouvelle en général ; c'est-à-dire qu'elle privilégie l'évocation à la description, et qu'elle a aussi souvent recours à la répétition, à la mémoire et aux rêves. Ces « stratégies de spatialisation spécifiques » permettent de mieux rendre compte des valeurs symboliques associées aux lieux.

Selon la typologie de Fernando Lambert, « la configuration spatiale peut être constituée d'une figure spatiale unique ou de figures spatiales multiples. La configuration est alors dite simple ou complexe. La disposition des figures spatiales dans le récit entraîne que celles-ci peuvent être enchaînées, alternées ou enchâssées » (Lambert, 1998 : 114). Marc Boyer propose deux autres types de configuration spatiales : « la fusion et la projection » (Boyer, 2004 : 36). La nouvelle « Femmes d'Alger » présente, sur cinquante pages, une configuration spatiale complexe où l'on peut identifier plusieurs types d'agencement. Elle est divisée en quatre parties, chacune étant marquée par une ou plusieurs figures spatiales.

Lieux oniriques, ou le rêve de liberté

La première configuration spatiale de la nouvelle se trouve condensée dans un passage en italique qui raconte le rêve d'Ali, chirurgien dont l'épouse Sarah a été emprisonnée et torturée pendant la Guerre de libération. Cette scène est écrite comme un scénario de film. Les figures spatiales sont agencées comme dans un montage de plans filmiques avec des flashes d'images et des changements rapides de focalisation. Toutes les figures spatiales rêvées, éclatées et condensées dans ce passage onirique ont des valeurs symboliques. Elles reviendront toutes dans la nouvelle, chacune replacée dans son contexte référentiel.

Enfin, bruits de la chambre opaque : hommes au torse nu, au masque d'infirmier sur la bouche [...] qui vont, qui viennent, je ne peux les compter. Enfin les bruits, quel répit : la campagne serait là, tout près, par la lucarne ouverte quelque douar [...] « Ma » table, « ma » salle, non, je n'opère pas, car je ne suis pas là, à l'intérieur, cerné moi de même, je regarde, mais je ne suis pas avec eux, [...] et ce douar proche sans voix de femmes ni d'enfants, sans appels (*FA* : 62-63).

On peut distinguer, dans ce passage, deux lieux opposés, avec deux figures spatiales distinctes : celle de la « pièce étroite » sombre évoquant la salle où Sarah est interrogée par ses tortionnaires et celle de la campagne, projetée à travers une lucarne. Sachant que le personnage va se réveiller dans sa chambre, je relève trois figures spatiales dans cet incipit. Le rêve provoque chez le personnage « l'impression [d'occuper] deux espaces à la fois » (Boyer : 37). On peut parler de fusion, voire de confusion, entre la salle d'opération et la salle de torture, dans la mesure où la fusion « se produit lorsque deux figures spatiales se trouvent entremêlées par certains artifices de la narration » (Boyer : 37).

En se réveillant, le personnage passe d'un lieu onirique à un lieu réel qui est sa chambre. Puisque « [la projection] survient lors d'un passage d'un personnage d'une figure première, souvent concrète, à une figure seconde [...] onirique ou imaginaire » (Boyer, 2004 : 37), on peut parler d'une configuration spatiale inversement projetée. Cet agencement particulier est dû au fait que la scène s'est ouverte directement sur un lieu onirique. De plus, la présence dans le rêve de la « lucarne », qui donne à voir une autre figure spatiale, ressemble à ce que Lambert appelle une « configuration spatiale enchâssée » : la première figure spatiale étant la chambre réelle du couple, puis, dans le rêve, la salle d'opération qui se confond avec la salle de torture, avant de faire place à la campagne, que l'on découvre à travers la lucarne. Un tel enchâssement a pour effet de brouiller la perception de l'espace, cela exige, de la part du lecteur, une attention particulière pour situer les événements de la nouvelle. Ce n'est qu'à posteriori qu'on peut comprendre que le personnage d'Ali est hanté par la culpabilité d'avoir échappé à l'emprisonnement et à la torture pendant la lutte pour la libération, contrairement à sa femme Sarah. La dichotomie spatiale qui présente simultanément les lieux d'enfermement et les lieux d'affranchissement est mise en évidence dans ce premier passage onirique. De part et d'autre de la lucarne, on retrouve la pièce étroite et sombre de la prison qui représente ce qu'il y a de plus clos, et la campagne vaste et ouverte sur le ciel pour marquer l'étendue de ce que peut être la liberté.

Plusieurs types d'habitation sont présentées, toutes plus ou moins ouvertes ou fermées. La première différence apparente se rapporte aux maisons rurales et citadines. Djébar juxtapose les figures spatiales de la ville qui forment dans leur ensemble une configuration assez complexe, et celles de la campagne qui sont plus simples et où il est plus facile de se mouvoir.

Habitations rurales

Le « douar », bourg ou hameau que l'on retrouve dès l'incipit comme figure spatiale projetée, est rendu à travers le rêve d'Ali : « la campagne serait là, tout près, par la lucarne ouverte quelque douar. Bêlement d'une chèvre à sa suite, tout un poulailler en musique de piccolo » (*FA* : 60). Il s'agit d'un espace ouvert, où les femmes semblent plus libres d'aller et venir entre l'intérieur et l'extérieur. Djébar, à ce propos, rappelle comment, croyant leur offrir un espace de vie plus décent et plus moderne, les autorités, après l'indépendance, ont décidé de construire des « villages socialistes » pour les paysans qui n'avaient pas de terre et qui vivaient avec leurs familles dans des gourbis²⁰. Les villages qu'on a construits pour eux ne correspondaient pas tout à fait à leur mode de vie, ni à leur esprit d'hommes et de femmes libres :

— Dans un villages socialiste [...] des femmes, des paysannes, ont cassé des robinets, pour pouvoir aller chaque jour à la fontaine !... L'ignorance !

— La liberté ! réplique Baya [...] Comment leur a-t-on construit les nouvelles maisons ? Fermée, chacune sur elle-même... Est-ce ainsi dans leur douar ? (*FA* : 41).

La fontaine est une figure spatiale symbolique présentée par anticipation, par le truchement de là « prolepse ». En effet, dans le rêve, « l'eau de la fontaine submerge tout en flots nourris de délivrance » (*FA* : 62) renforce l'idée de liberté que ces femmes de la campagne recherchent, en cassant les robinets de leurs nouvelles maisons oppressantes.

Habitations citadines

En ville, il y a deux types d'habitations : les maisons de la Casbah, de la période mauresque ou ottomane, et les appartements dans les immeubles de la période coloniale. Même si les premières sont fermées, elles ont la particularité d'offrir des ouvertures ou des moyens de libération que les secondes n'ont pas.

Bénédictin Fray Diego De Haëdo Abbé de Fromenta décrit comme suit les maisons des Maures²¹ d'Alger au XIV^e siècle :

²⁰ En Afrique du Nord, habitation rudimentaire faite de branchages et de terre sèche.

²¹ Habitant arabo-berbère du nord de l'Afrique.

Elles sont généralement [...] couvertes en terrasses [...] tellement rapprochées, et les rues si étroites que l'on pourrait parcourir presque toute la ville, en passant d'une maison à l'autre ; c'est du reste le moyen qu'emploient pour se visiter beaucoup de femmes de la ville [...] Il est bien peu de ces maisons qui n'ait avec un grand vestibule, une cour spacieuse destinée à éclairer largement l'intérieur, car comme les Maures ne veulent pas que leurs femmes ou leurs filles voient au dehors ou soient vues, ils ne font pas ouvrir de fenêtres sur les rues, comme il est d'usage en pays de chrétienté (De Haëdo ; [trad.1870] [1612] : 39).

Pour un lecteur qui ne connaît pas les maisons d'Alger, une telle description peut conforter une certaine image de la ville. Djébar, même si elle ne décrit pas vraiment les lieux, arrive à restituer l'architecture des maisons ainsi que l'atmosphère qui y règne : « [...] dans une courette où la mère, assise, jambes écartées devant un braséro, grillaient poivrons et tomates, tandis que deux de ses filles glissaient, pieds nus dans l'eau, et se disputaient avec de petits rires » (*FA* : 67).

La proximité des maisons permet aux voisines de partager des moments de complicité et de se sentir moins enfermées : « Du verger étroit où toutes les filles se retrouvaient, on communiquait par un portail avec la bâtisse où Anne logeait, dans un studio qui dominait les terrasses alentour » (*FA* : 69-70). On peut deviner, à la mobilité des personnages, que ce lieu n'est pas oppressant, qu'il est agréable, et qu'il offre une certaine sérénité, voire un semblant de liberté, un lieu du cœur où l'on partage des moments de joie. Les courettes, les terrasses, les patios sont des espaces restreints dont la fonction culturelle consiste à sortir les femmes du confinement des murs. Les maisons mauresques d'Alger sont fermées de l'extérieur, mais ont des patios au centre qui sont ouverts sur le ciel. À l'étage, il y a aussi les terrasses qui permettent de communiquer avec les voisines. Ces ouvertures sont pour les femmes des entre-lieux pas tout à fait fermés ni tout à fait ouverts, un espace pour respirer et ne pas étouffer.

Quant aux nouveaux appartements, perchés sur des immeubles construits par les colons pour moderniser la cité et la « civiliser », Djébar les considère comme des prisons :

Au volant, Sarah songe à l'entassement des enfants dans les chambres hautes, aux multiples balcons, persiennes fermées, qui ceignent le front des rues. Elle songe aux femmes cloîtrées, même pas dans un patio, seulement dans une cuisine où elles s'asseyent par terre, écrasées de confinement [...] Plus de terrasses, plus de trouées du ciel au-dessus d'un maigre jet d'eau, pas même la fraîcheur consolatrice des mosaïques usées (*FA* : 87).

Djebar oppose ici encore les deux figures spatiales en faisant allusion aux maisons mauresques qui offrent des ouvertures et des couleurs, et rendent ainsi l'enfermement plus supportable. Les nouveaux appartements n'offrent presque aucune possibilité d'affranchissement, et ce n'est pas faute de solutions architecturales, car les fenêtres finissent par perdre leur fonction d'ouverture quand elles sont couvertes par des rideaux opaques.

Quand Leila observe une femme en train de danser avec son enfant sur « un balcon désuet, le seul sans rideaux et ouvert » (*FA* : 89-87), elle se demande si la femme est « enfermée à clef [...] ou est-ce l'enfant qui réclame l'espace, la liberté ? » (*loc. cit.*) Ce personnage essaie de se construire un espace de liberté à l'image du gynécée, cet « entre-lieu » que ses ancêtres avaient dans leurs maisons. Le balcon suggère la possibilité qu'ont les femmes de se créer des issues : quel que soit le lieu où elles habitent, elles peuvent toujours s'aménager une « lucarne » sur le monde. On verra un peu plus loin la fonction du balcon de cette scène.

Le bain public : dilater les pores pour libérer les corps

Une autre figure spatiale très symbolique occupe la troisième partie de la nouvelle, c'est le bain public ou le hammam. Si l'on s'en tient à sa fonction utilitaire, ce lieu ne serait « ni identitaire[e], ni relationnel[l], ni historique[e] » (Bédard, 2009 : 60), il représenterait plutôt un « non-lieu » où des femmes se rendent, le temps de se laver et de rentrer chez elles, après avoir payé pour ce service. Un lieu public, où les femmes seraient des clientes de passage. Mais le hammam, tel que Djebar le présente dans sa nouvelle, est beaucoup plus qu'un lieu de passage. C'est un lieu qui permet aux femmes de sortir de leurs maisons au moins une fois par semaine : « Nombre de femmes ne peuvent sortir que pour le bain » (*FA* : 97). Comme si le corps, en se dilatant dans ce lieu chaud et humide, se libérait de ses chaînes : « une fois les pores de la peau bien ouverts » (*FA* : 101). À une lettre près, ce sont les portes qui s'ouvrent pour ces femmes pendant que d'autres « muettes, se dévisagent à travers les vapeurs : ce sont celles qu'on enferme des mois ou des années, sauf pour le bain » (*loc. cit.*). Le bain public n'est pas un « non-lieu », bien au contraire, les femmes, en se racontant, insufflent leurs histoires de vie. En y « dépos[ant] ainsi leurs charges des jours, leurs lassitudes » (*FA* : 100), elles transforment ce « non-lieu » en « lieu du cœur » ou même en « lieu de mémoire ». Selon Bédard, ces deux lieux, tout comme les « lieux exemplaires », « se caractérisent par une vocation identitaire, car ils ont pour ambition première d'articuler et de faire

valoir la singularité d'un lieu et de sa population ». On peut aussi reconnaître au hammam une dimension mythique, puisqu'il est ancré dans une mémoire très ancienne, ce qui lui confère encore plus son caractère de « lieu du cœur ».

Au sein de la configuration spatiale du bain public, se déploient d'autres figures spatiales, le lecteur explore le hammam comme s'il s'y promenait, tous ses sens sont interpellés. On y voit des couleurs : « Baya et Sonia portaient leurs pagnes habituels aux rayures voyantes, qui animèrent la pénombre de la chambre chaude » (FA : 97), des lumières : « sous la lueur qui descendait en rayons obliques de la lucarne » (FA : 98). On y entend des bruits et des chuchotements : « dans cet espace d'humidité et de sons creusés » (FA : 99). On y sent les odeurs : « À l'autre bout de salle [...] parmi des vapeurs épaisses sentant fortement le soufre » (FA : 100). On parcourt cet espace labyrinthique de « la chambre chaude » (FA : 96) à « la chambre froide » (FA : 100), en passant par « la seconde salle [...] une sorte d'alcôve noirâtre dans un coin » (FA : 100) ou « la dalle de marbre » (FA : 96) pour finir « à la dernière sortie de la dernière salle [...] dans la fraîcheur du vestibule, des atlas pour le repos alanguis des indolentes » (FA : 105).

Dans cette troisième partie de la nouvelle, qui se déroule dans le bain public, un autre récit enchâssé permet de découvrir l'existence de Fatma, la porteuse d'eau. Après s'être blessé la main en glissant dans le hammam, elle est transportée à l'hôpital où, sur la table d'opération, elle se remémore sa vie. Dans ce récit, nouvelle dans la nouvelle, que Djébar intitule : « *Pour un diwan*²² *de la porteuse d'eau* » (FA : 108, [en italique dans le texte]), Fatma livre une sorte d'élégie en retraçant sa vie depuis qu'elle a été mariée de force, ou plutôt vendue par son père à un de ses collaborateurs. Les lieux sont évoqués de manière poétique, les uns après les autres, suivant l'âge et les déplacements de Fatma. Le ton est nostalgique lorsqu'elle évoque ses souvenirs d'enfance, puis de plus en plus élegiaque à mesure que Fatma sombre dans le malheur. Les lieux que traverse Fatma sont identifiés selon les émotions ressenties :

Mon Sahara s'allonge au bord, mes parents se souviennent d'avoir été nomades et je courais, fillette pieds nus [*sic*], sur la dune... Les chambres sentaient le fumier, ma chèvre blanche, tendait le cou vers l'azur... Ainsi dressée la ferme paternelle que je croyais opulente (FA : 112).

²² Diwan en arabe veut dire recueil, généralement de poésie.

Ces lieux du passé sont des lieux du cœur. Dans les yeux innocents de l'enfant libre, il y avait ainsi une trace de plénitude et de bonheur. Mais, à treize ans, Fatma est amenée dans une « calèche [...] vers le nord » (FA : 113). « Derrière le noir et la fumée du trou au terme de [sa] première course » (FA : 114), elle découvre la misère dans ces « chambres de terres battues [...] des étendues de pierre autour, plus bas une plaine verte, opulente, que le Français avait autrefois saisie [...] Deux mois, ou trois de misère encore » (FA : 115). Fatma s'enfuit pour se libérer, mais elle s'enfonce de plus en plus chaque fois, et le lieu de l'enfance semble à jamais perdu :

Une nuit, je m'enfuis sans voile [...] N'existait plus de sud, plus de nord, seulement un espace et la nuit [...] Courir, je cours la nuit. Noir. Longer la route, se dépêcher, plus vite, encore plus vite, plus vite que l'antilope de mon désert perdu ! (FA : 115-116)

Elle passera sa vie à essayer de retrouver la liberté d'antan, mais ne parviendra à s'affranchir de la fatalité. Elle sera, chaque fois, enfermée, ou bien elle séjournera dans ce qu'elle croit être un « havre », mais qui s'avère un « lieu de travail », un bordel : « Je suis en maison, j'ai une carte. J'ai des clients » (FA : 116). Sinon, elle se retrouve dans « la rue, encore : la fuite pas à pied cette fois, par la nuit, un autre homme à qui on me livre, au bout, la capitale » (*loc. cit.*).

Les figures spatiales se succèdent dans un enchaînement chronologique qui marque l'écoulement du temps :

Cinq ans, dix ans, les années coulent...Fêtes de l'indépendance : maisons ouvertes, rues en joie, je sors, je me crois libre. Mon visage dans une vitrine : "vieille, je suis vieille... et j'ai faim !" [...] Ensuite la patronne du hammam. La chaleur de la chambre chaude, l'étuve, les bidons... Un bidon, un client... Pourquoi compter ? De nouveau l'ancienne, hors du bordel, hors du hammam... Hier dans la rue, l'on chantait l'espoir, moi, m'envahissait seulement la plainte (FA : 116-117).

À ce récit de la porteuse d'eau succède un autre récit poétique, « *Diwan des porteuses de feu* ». Ce sont les femmes sorties de leurs maisons pour combattre pendant la guerre de libération qui se trouvent ainsi évoquées :

Où êtes-vous, les porteuses de bombes ? [...] Où êtes-vous, les porteuses de feu, vous mes sœurs qui auriez dû libérer la ville... Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles, mais ils ornent les fenêtres les balcons, toutes les issues vers l'espace [...] Et celles qui ensuite sont restées soi-disant vivantes à travers prisons de fer, puis barreaux de la mémoire (FA : 118-119).

Ces femmes qui croyaient s'affranchir de leurs chaînes, ont certes réussi à libérer la ville, mais sont restées prisonnières de leur mémoire, où s'agite le regret de ne pas avoir libéré les femmes de leur enfermement.

Prisons réelles, prisons imaginaires

La nouvelle « Femmes d'Alger » est marquée du début à la fin par des figures antithétiques du clos et de l'ouvert, que Djébar utilise comme stratégie de spatialisation en « superposant » de telles figures, pour renforcer la valeur expressive des unes et des autres. Rappelons que le projet à l'origine de la nouvelle était de réaliser un documentaire sur les femmes d'Alger qui « circulent [...] pour franchir le seuil » (*FA* : 9). Djébar, dès l'ouverture du recueil, nous rappelle que si « quelques femmes arabes [ont obtenu] la liberté de mouvement du corps et de l'esprit », on ne doit pas « oublier que celles qu'on incarcère, de tous âges et de toutes conditions, ont des corps prisonniers, mais des âmes plus que jamais mouvantes » (*loc. cit.*).

Avant d'analyser les figures spatiales de l'enfermement, il convient de préciser que Djébar nous présente ces lieux tels qu'ils sont investis par leurs habitantes (puisque nous parlons ici surtout de femmes), et que souvent les figures spatiales sont projetées, à travers des rêves, comme nous l'avons vu avec le cauchemar d'Ali, ou à travers des récits de femmes, qui permettent de présenter les souvenirs des personnages. Qu'elle soit réelle ou onirique, la figure spatiale de la prison a une fonction mémorielle quand il s'agit d'une oppression, comme une prison dans la tête. On peut le constater dans le passage suivant, où la narratrice expérimente la transformation d'une figure spatiale réelle en une figure spatiale mémorielle si lourde de sens qu'elle finit par fusionner avec le corps de la narratrice :

Je crois que j'ai dû penser : je ne sortirai plus de cette prison-là ! Depuis ce jour (je suis restée à Barberousse encore une année), c'était comme si mon corps à chaque mouvement heurtait les murs. [...] J'étais une prisonnière muette. Un peu comme certaines femmes d'Alger aujourd'hui, que tu vois circuler dehors sans le voile ancestral, et qui pourtant, par crainte des situations nouvelles non prévues, s'entortillent dans d'autres voiles, invisibles [...] Moi de même : des années après Barberousse, je portais encore en moi ma propre prison ! (*FA* : 123)

Il est intéressant de remarquer que Djébar part de la figure référentielle de la prison Barberousse, le seul lieu dont le *topos*²³ original nous est présenté avec tout le poids historique et symbolique qu'il porte, puis elle juxtapose deux figures spatiales, l'une réelle, l'autre projetée et issue de l'imagination. La prison réelle, focalisée loin « dans le temps », reste appréhendée, car un tel lieu est figuré dans le voile que les femmes portent, ou dans la tête de la narratrice. L'hôpital psychiatrique est le meilleur exemple du double enfermement que subit le personnage de Leila, cette ancienne combattante qui, après avoir vécu le traumatisme de la prison pendant la guerre, où lui est refusée toute prise en charge, parce qu'elle s'est réfugiée dans la drogue pour oublier, doit subir un autre internement, pour être soignée. Djébar nous offre par là une image forte de cette héroïne de la bataille d'Alger condamnée à endurer toutes sortes d'emprisonnements.

Alger la blanche ou le lieu originel

La ville dont le nom compose le titre de la nouvelle, n'est nommée que deux fois : lorsque Nazim, le fils d'Ali, s'en va, pendant sa fugue, à la découverte de lieux qu'il n'avait jamais visités : « Nazim [...] arriva, sans rien voir de la rue [...] jusqu'au vieux port déserté, la darse des anciens “rois d'Alger” [...] » (FA : 75). Le mot Alger ici n'est pas utilisé pour identifier la ville, mais pour conférer au vieux port une valeur historique et identitaire, parce qu'il s'agit là d'un lieu déserté et oublié. C'est ce que Bédard appelle un « lieu dormant » :

Emblème d'une symbolique plus nébuleuse, le lieu dormant renvoie plutôt à ce qui ne paraît pas, à ce qui ne paraît plus ou à ce qui paraît moins. Il renvoie à des phénomènes particuliers plus lointains ou moins notoires qui sont sans voix ou oubliés. Plus distant de ce qui est, le lieu dormant est moins connu et peu ou pas fréquenté tant il demeure latent (Bédard, 2002 : 58).

Le nom d'Alger est employé une deuxième fois dans la nouvelle, quand Sarah évoque son projet de « Documentaire sur les rues d'Alger » (FA : 78). Ce titre, où l'emphase est mise sur les rues plutôt que les appartements d'Alger, renvoie au projet de départ de Djébar, qui constitue en une

²³ Barberousse aujourd'hui appelé Serkaji est une prison construite par les colons français en 1856 sur les lieux d'une ancienne fortification turque située dans la haute Casbah d'Alger dominant la mer. Elle fut nommée par le chef de Bataillon Filhon, commandant de la Brigade topographique, du nom donné par les Européens à Arudj Reïs, dit Barberousse, corsaire ottoman et roi de Tlemcen qui avait protégé Alger contre les visées de Charles Quint. (Wikipédia)

démarche d'affranchissement des femmes enfermées. C'est un clin d'œil au célèbre tableau de Delacroix. Ainsi Djébar tente-t-elle de sortir la femme de son appartement, pour qu'elle explore deux espaces jusque-là réservés aux hommes : la rue et le cinéma. Mieux encore, s'il n'existe pas de place pour les femmes dans ces espaces publics, Djébar va les inventer et faire en sorte que les femmes les habitent :

Plus que mettre en scène – expression qui semble impliquer une préexistence –, il s'agit de créer, de *fabriquer* la scène où puisse advenir du récit au féminin. Tout l'art architectural si caractéristique d'Assia Djébar, dans les romans comme dans les films, s'emploie ainsi à donner : lieu. Donner lieu à l'espace ; rendre l'espace habitable au féminin, y faire arriver l'espace-femme (Calle-Gruber, 2001 : 204).

Autre détail important dans la représentation spatiale de la ville ; les différentes figures spatiales dans Alger sont souvent « superposées ». La même figure spatiale de la ville est « réifiée dans le récit [...] pourvue de nouvelles caractéristiques, car issues d'un changement de focalisation » (Lahaie, 2003 : 511). Djébar use d'une stratégie très efficace pour permettre au lecteur de découvrir la capitale selon deux perspectives : la première est celle qui donne à voir le port d'Alger à partir d'un balcon sur les hauteurs de la ville : « le balcon ouvert sur un coin de ville et penché vers des bateaux dans la rade » (*FA* : 63), puis, à partir d'un bateau qui arrive dans ce même port : « Hier, en sortant sur le pont : le bateau s'approchait. Tout le monde regardait la ville blanche, ses arcades comme plongées dans l'eau, ses terrasses penchées » (*FA* : 66). Alger est reconnaissable grâce à des détails qu'un lecteur ayant visité la ville ou qui en a entendu parler peut aisément identifier. Djébar reproduit des paysages de la ville à partir de deux points de vue : celui que l'on a à partir de la colline vers le port ou celui que l'on a du port en face de la colline vers la façade d'Alger. Ces deux figures spatiales, portées chacune par un regard différent, donc par deux focalisations, constituent un paysage typique de la ville d'Alger :

Il arrive qu'une même figure spatiale revienne dans le récit chaque fois, soit elle donne lieu à de nouvelles données sur cette figure spatiale, soit elle est soumise à un nouveau regard, c'est-à-dire à une nouvelle focalisation. Nous sommes alors en présence de figures spatiales superposées (Lambert, 1998 : 115).

Même si les deux points de vue qui présentent la ville ne se succèdent pas immédiatement dans la nouvelle, une fois superposées, ils offrent une image du paysage qui permet d'identifier la ville. Ces figures spatiales sont complémentaires, car en se combinant elles forment une configuration d'Alger, un peu comme les photos panoramiques qui se construisent par la juxtaposition de

photographies de différents points de vue du même lieu. Une autre façon pour Djébar d'identifier la ville sans passer par la description détaillée des lieux est de recourir à des figures de style comme la périphrase. Ainsi, dans « tout le monde regardait la ville blanche » (*FA* : 66), le lecteur sait qu'on parle d'Alger. Le mot « penché », utilisé dans les deux focalisations, rend par ailleurs le caractère surélevé de la ville, une autre caractéristique d'Alger.

Selon la typologie de Bédard, Alger peut être considérée comme un « haut-lieu », non parce qu'elle est située en hauteur, mais en raison de la charge symbolique de cette ville emblématique, avec ses références historiques, culturelles et identitaires qui alimentent l'imaginaire et participent à la construction de la mémoire collective.

La singularité du haut-lieu provient en effet avant tout de sa « hauteur », une hauteur bien plus qualitative que topographique, en ce qu'elle surimpose à sa nature fonctionnelle première, comme lieu, une dimension symbolique qui l'institue comme marqueur référentiel structurant (Bédard, 2002 : 51 [c'est lui qui souligne]).

Djébar décrit de la sorte Alger comme « cité plate d'abord, ouverte en courtisane apparemment facile », ainsi que le laisse voir, à tort, le tableau de Delacroix, puis, au contraire, en tant que ville qui porte « haut son cœur resserré et blanc » (*FA* : 130), dans la Casbah, perchée sur Alger. La ville ici devient femme qui rassemble les femmes en son sein. Valorisé par Djébar, l'anthropomorphisme féminin contribue à faire d'Alger un « haut-lieu » de l'imaginaire.

La femme qui pleure

Dans la deuxième nouvelle, « La femme qui pleure », beaucoup plus courte et condensée que la première, une femme battue par son mari s'évade sur une plage déserte où elle rencontre un prisonnier, lui aussi évadé. Ils ne parlent pas, ou seulement avec les mains, vivent une histoire d'amour éphémère de trois jours, car le prisonnier est capturé et reconduit en prison. Deux figures spatiales antithétiques sont mobilisées : d'une part, les rues de la ville et la plage, réelles, qui sont considérées comme des lieux d'affranchissement ; et, d'autre part, la prison, d'où le jeune s'est évadé, et le foyer conjugal de la femme battue, des espaces projetés qui agissent en tant que lieux d'enfermement.

La plage, espace de liberté, mais aussi précipice où la femme s'abandonne comme dans une descente aux enfers, est un lieu de transgression, un « entre-lieu » fugace qui disparaît lorsque que l'homme et la femme repartent dans leurs prisons respectives.

Dans cette nouvelle, Alger est décrite comme une ville qui aide à s'évader, car elle est construite sur une colline. On descend vers la plage, on se « précipite » et se perd facilement dans ses ruelles étroites : « C'était une ville pour ces marches-là justement, un espace qui bascule, des rues en demi-équilibre et complices quand vous saisissez le désir de vous précipiter... L'azur pourtant » (FA : 132). Les espaces sont représentés à partir de métaphores et de synecdoques. Les phrases, incomplètes, renvoient à une histoire à peine esquissée.

Depuis qu'à cette demi-aube il avait fait le geste : deux barreaux en métal rouillé à ployer méticuleusement, depuis qu'en se glissant, longue et énorme chenille, à travers la lucarne étroite, il s'était ensanglanté le flanc, il avait vraiment tout son temps. L'eau salée avait cicatrisé sa blessure ; une ligne brunâtre traversait le côté droit de son dos (FA : 134).

Toute la nouvelle est une allégorie où Djébar met en relation la femme qui part de chez elle, parce que son mari la bat, et un prisonnier qui se blesse en s'évadant de prison. Encore une fois, nous retrouvons cette ouverture étroite qu'est la « lucarne » libératrice. Le voile représente ici la prison d'où la femme s'échappe quand elle arrive à la plage : « Le voile dont elle s'était enveloppée en arrivant, dont elle s'envelopperait en partant dans une heure ou deux, gisait par terre, en peau morte » (FA : 135). Cette mue, même temporaire, est libératrice. Elle permet en tout cas à la femme de prendre conscience de son corps. On comprend qu'elle se demande alors : « où sont mes contours, comment est dessinée ma forme... À quoi servent les miroirs ? » (FA : 135).

Les impressions d'enfermement ou de liberté dépendent du rapport que l'on entretient avec les lieux, car ces derniers peuvent être transformés selon la manière de les habiter. Nous avons vu comment la parole peut offrir des espaces de liberté dans les lieux clos, des prisons réelles aux prisons imaginées. La rue n'est pas toujours synonyme de liberté, car aucun lieu ne peut libérer celle qui porte une prison dans sa tête. Nous avons vu aussi comment les lieux référentiels ou fantasmés s'articulent à la fois horizontalement à travers des récits de plusieurs femmes, et verticalement, portés par des évocations métaphoriques et poétiques, et qui en s'emboîtant forment des univers particuliers à la nouvelle. Des espaces insaisissables, fugaces, évanescents, mais puissants, dans la mesure où ils sont portés par une symbolique prégnante qui, dans le cas de

Femmes d'Alger, se manifeste à travers des éléments tels que la fenêtre qui, comme nous allons le voir, participe de façon significative à la construction du jeu clos/ouvert et à l'organisation spatiale qui en découle. L'analyse de la fenêtre permettra de saisir plus en profondeur le sens de ce jeu dynamique entre espaces clos et ouverts.

Fenêtres et autres ouvertures

Deux motifs forts se dégagent à la lecture de la nouvelle « Femmes d'Alger » : celui de la fenêtre et, à travers lui, celui du regard, qui occupe une place cruciale dans l'œuvre de Djébar. Parce que, comme l'explique Mildred Mortimer, « the prohibition against woman seeing and being seen is at the heart of Maghrebian patriarchy, an ideological system in which the master's eye alone exists, women challenge the patriarchal system by appropriating the gaze for themselves » (Mortimer, 1996 : 859). Pour Djébar, il apparaît vital pour la femme algérienne de briser l'interdiction ancestrale qui l'empêchait de voir et d'être vue, car, en se laissant voir, elle peut prendre conscience de son corps dans les yeux de l'autre et, en prenant ainsi conscience de son corps, elle perçoit autrement l'espace autour d'elle. Les femmes qu'a peintes Delacroix ne savaient pas qu'elles étaient regardées au moment où, caché au fond du « couloir sombre », le peintre s'émerveillait devant autant de beauté. En ce sens, « si le tableau de Delacroix inconsciemment fascine, ce n'est pas pour cet Orient superficiel qu'il propose [...] mais parce que, nous mettant devant ces femmes en position de regard, il nous rappelle qu'ordinairement nous n'en avons pas le droit. Ce tableau lui-même est un regard volé » (FA : 243).

Pour faire le lien entre la fenêtre et le regard, et parce que le recueil d'Assia Djébar s'inspire du tableau, j'aimerais revenir sur l'une des théories fondamentales de la peinture de Léon Batista Alberti, architecte et peintre du *Quattrocento*. On a longtemps avancé de façon sommaire et réductrice qu'Alberti considérait le tableau comme une fenêtre ouverte sur le monde. Cette interprétation tirée du traité de peinture *De Pictura* écrit en 1435 a depuis été revue et corrigée par des critiques tels que Gérard Wajcman ou Andrea Del Lungo. Selon eux, il y a eu confusion entre le mot « histoire » et le mot « monde ». En effet, expliquant ce qu'il fait lorsqu'il peint, Alberti écrit : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire [...] » (Alberti in Del Lungo, 2004 : 52). Pour Wajcman, c'est plutôt la fenêtre qui, à partir de la

renaissance, devient un tableau, parce qu'elle révolutionne la théorie du regard : « la révolution est contenue dans l'idée d'une *fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder* – on devait entendre : par laquelle on *puisse* enfin *regarder* » (Wajcman in Del Lungo, 2004 : 47. C'est lui qui souligne.).

Selon Wajcman, il y a deux définitions de la fenêtre, l'une architecturale et l'autre optique. La définition que je retiens dans le cadre du présent mémoire tient à ses fonctions :

Dans l'histoire de l'architecture, [la fenêtre] est simplement une ouverture pratiquée dans un mur, dont la fonction prioritaire, pendant des siècles, a été de faire entrer l'air et la lumière dans les pièces d'habitation ou dans les lieux de travail. Sa deuxième fonction, celle de permettre le passage du regard, n'intervient qu'à partir de la renaissance, au moment où les fenêtres se trouvent définitivement rabaissées au niveau de l'œil humain - transformation capitale qui ouvre l'ère du regard (Del Lungo, 2014 : 9)

C'est surtout dans sa fonction d'ouverture que se trouve toute la richesse de la signification de la fenêtre. Qu'elle soit fermée ou ouverte, elle constitue une rupture, une brèche, une faille dans l'espace continu et homogène qu'est celui du mur ou du toit. La fenêtre est un espace qui se construit sur ou dans un autre espace pour le transformer, c'est un espace conçu comme un « seuil », qui « unit et sépare à la fois : elle se situe au cœur d'une dialectique entre l'intérieur et l'extérieur » (Del Lungo, 2014 : 7). La fenêtre, conçue à la base comme une ouverture, est aussi paradoxalement ce qu'on peut fermer, ou couvrir, par des rideaux ou des volets.

Chez Assia Djébar, la fenêtre est intimement liée à la problématique du regard, surtout en ce qui concerne les femmes. Elle constitue une frontière entre un dedans féminin et un dehors masculin. Elle agit tel un séparateur :

[elle] sépare un univers domestique, le plus souvent conjugué au féminin, de l'espace social du monde, apanage du masculin. L'histoire des fenêtres est, à cet égard, politiquement très incorrecte ; [...] cependant [...] la littérature apporte des nuances à cette dangereuse *doxa* – au sujet, par exemple, de l'image de la femme à la fenêtre – [...] elle esquisse même un renversement des rôles entre le masculin et le féminin » (Del Lungo : 8. C'est lui qui souligne.).

Je voudrais montrer maintenant comment Assia Djébar réussit à contester cette « *doxa* » et remet en question les fonctions classiques de la fenêtre en inversant les rôles pour donner à la femme une place autre que celle du personnage enfermé derrière la fenêtre. Pour cela, je propose un bref retour

sur la fenêtre dans le film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*²⁴ qui, je rappelle, est à l'origine de la nouvelle « Femme d'Alger » et du recueil homonyme.

La fenêtre dans *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*

Chargée d'une forte symbolique, la fenêtre est présente dans plusieurs scènes du film. Au début, on peut voir Lila à l'intérieur d'une pièce, face à un mur, elle se retourne en rasant la paroi blanche, comme si elle cherchait à se dissimuler. C'est sa voix off qu'on entend : « Je parle, je parle, je ne veux pas que l'on me voie. Je ne veux pas que tu me voies ». Arrivée au bout du mur, elle se retourne. En même temps, le mouvement de la caméra laisse paraître au fond d'une autre pièce une fenêtre fermée, voilée de rideaux transparents, puis une porte grande ouverte. Au premier plan, Ali, son mari, sur sa chaise roulante. Lila continue à se parler : « prisonnier, le hasard t'a rendu prisonnier dans le silence et l'espace ». Il s'agit là d'un premier renversement des rôles : c'est l'homme infirme qui expérimente le silence et l'enfermement. Dans la séquence suivante, Lila est face à une fenêtre ouverte, mais avec des barreaux, et regarde vers l'extérieur. Elle exprime sa frustration dans un monologue intérieur adressé à son mari : « Tu ne me toucheras pas de longtemps, la fièvre dans le corps, je ne veux plus [...] si tu parlais, mais tu ne veux pas parler ». La fenêtre dans ce cas symbolise la barrière entre le couple qui empêche toute communication. Si l'on suit l'analyse de Del Lungo, cette posture de Lila regardant vers l'extérieur pourrait avoir un sens analogue à celui de *Madame Bovary*. En effet,

[l]a posture d'Emma se révèle capitale, dans la mesure où elle change radicalement l'image de la femme à la fenêtre, jusqu'alors perçue en tant qu'*objet* du regard masculin, qui concentre le désir et qui engendre la séduction. Avec *Madame Bovary*, un tel paradigme historique se renverse : la femme devient *sujet* d'un regard incessamment tourné vers le monde extérieur, avec pour seul enjeu l'espoir de fuir un intérieur domestique étouffant (Del Lungo, 2014 : 431. C'est lui qui souligne.).

²⁴ Les extraits que je cite ont été tirés d'une version trouvée en ligne, car la version originale, propriété de l'INA, a été retirée pour des raisons relatives au droit d'auteur. <http://www.okbob.net/article-la-nouba-des-femmes-du-mont-chenoua-de-assia-djebbar-c-etait-en-1977-film-entier-120691267.html> (page consultée le 15/07/2018)

Djebar montre ainsi, à travers le personnage de Lila, que cet espoir de liberté existe pour toutes les femmes algériennes et que le premier pas vers cette liberté consiste à prendre conscience de l'existence d'un monde extérieur auquel elles ont droit.

Une autre scène significative est celle où Lila discute avec le médecin venu voir son mari. Celui-ci regarde par la fenêtre sa femme et le médecin qui, eux, discutent à l'extérieur. Arrêt sur cette autre image de l'homme derrière la fenêtre : deuxième renversement de rôles très significatif car, en plus d'être emprisonné dans sa chaise, l'homme est enfermé à l'intérieur, comme le sont la plupart des femmes algériennes. Ici, on pourrait aussi attribuer à la fenêtre la « fonction de connaissance indiciaire », car « [e]lle donne à voir un « morceau » de réel à partir duquel l'observateur essaie de reconstruire une totalité [...] » (Del Lungo, 2014 : 27). Ce que le mari voit à travers la fenêtre pourrait être une facette de la réalité, comme cela pourrait être un détail trompeur. Dans tous les cas, pour le mari, cela pourrait servir d'indice pour une connaissance plus fine de la situation dans laquelle ils se trouvent, lui et sa femme.

Une fois la caméra dehors, c'est un autre point de vue qui nous est donné, celui de la fenêtre de l'extérieur. Calle-Gruber nous livre son interprétation de cette scène :

Plan d'une fillette paysanne, dehors, retournant en courant vers la fenêtre à barreaux de la maison. La fillette s'accoste, regarde du dehors en dedans Ali, dans le fauteuil, qui lui fait face. Dans cet intérieur contemplé de l'extérieur, se dessine une profondeur de champ, par l'enfilade des cadrages : cadres de la fenêtre aux barreaux, encadrement d'une porte derrière Ali, cadre lumineux d'une seconde porte à l'arrière. [...] la fillette, de l'extérieur, rabat le volet, fermant à demi la fenêtre, puis se tient, regardante, immobile insistante, dans la moitié ouverte, vis-à-vis d'Ali. Sur le mur jouxtant la fenêtre, ombre chinoise de Lila hors champ, puis ombre d'Ali à côté. Lila s'approche, l'ombre diminue, le personnage entre dans le champ, va vers la fenêtre, ferme l'autre volet sur le jour extérieur. Clôture de la fenêtre (Calle-Gruber, 2001 : 212-213).

Il s'agit là de la première fonction de la fenêtre, celle de « cadrage visuel » qui « renvoie [...] à la valeur réflexive et de délimitation de l'espace » (Del Lungo, 2014 : 25). C'est comme si la fenêtre ouvrait sur le champ visuel permettant de rendre compte d'une portion de l'espace, plus ou moins vaste selon la taille du cadre de la fenêtre. Où comme le propose Calle-Gruber, « [cette] scène constitue un repérage des lieux où se jouent des passages et non passage, des filtres, une présence et une porosité des parois, seuils, frontières, lignes de démarcation. Et non moins des regards, des

fenêtres ou des volets mobiles comme des paupières » (Calle-Gruber, 2001 : 213). Cette association de la fenêtre au regard est bien présente dans plusieurs écrits de Djébar.

L’auteure reproduit les mêmes procédés de représentation de la fenêtre dans son recueil. Que ce soit à la campagne ou en ville, à travers la caméra ou par l’écriture, la fenêtre oriente sur un regard. Elle est utilisée pour exprimer le poids de l’enfermement que subit la femme, et les possibilités d’affranchissement qu’une telle ouverture peut lui offrir. Djébar montre que la fenêtre, si elle sert généralement à cadrer la réalité, peut aussi s’ouvrir sur un monde complètement imaginaire où le rêve se confond à une autre réalité débordante, échappant par là à toute forme de cadrage logique.

Dans le recueil, plusieurs sortes de fenêtres sont présentées, chacune comportant une signification particulière. Que ce soit sous forme de lucarne, de baie ou de balcon, la fenêtre permet – ou non – le passage de la lumière, du son, du regard ou du corps.

La lucarne : rêver, transcender, s’évader

Dans le tableau *Femmes d’Alger* de Delacroix²⁵, on ne voit ni porte, ni fenêtre, mais on devine, à la lumière qui pénètre dans la pièce par le côté gauche de l’appartement, une fenêtre placée en hauteur, exactement comme une lucarne de prison. Un détail qui renforce la représentation de l’enfermement de ces femmes. Djébar s’en est peut-être inspirée pour imaginer ces lucarnes, toujours placée en hauteur, dont la fonction principale est de ne laisser entrer que la lumière, le bruit, parfois l’air, mais où le regard ne se rend pas. Djébar arrive tout de même à les ouvrir, sinon, les transformer en les rendant plus accessibles ou plus larges.

La scène d’ouverture de « Femmes d’Alger » est écrite comme une scène de film. Le lecteur est placé en position de spectateur, criblé d’images et de sons provenant de différents univers. Il s’agit en fait d’un rêve, celui d’Ali, comme on l’a vu plus haut. Il a du mal à reconnaître son visage, « le brouillard de la pièce étroite » l’en empêche. Tout est écrit de façon à reproduire l’atmosphère oppressante de la prison. Puis, dans cette « chambre opaque » et silencieuse arrivent les bruits comme un « répit », une délivrance « par la lucarne ouverte » (FA : 62). Le fait que ce soit le son

²⁵ Je parle ici de la première version qui se trouve au Musée du Louvre, celle du Musée Fabre à Montpellier laisse aussi deviner une fenêtre par où entre la lumière, mais l’ouverture se trouve à droite de l’appartement et semble plus basse. Avec le recul, Delacroix s’est peut-être souvenu que l’appartement était plus sombre et la fenêtre, plus accessible.

qui précède l'image révèle toute l'importance que Djébar accorde à la voix. Si la lucarne laisse d'abord passer des bruits de la vie, le silence ou le « son coupé » signifie l'absence de paroles et de communication. Dans le rêve, ce « son coupé » donne l'impression d'une mort imminente, l'absence de souffle, d'une suffocation. Ali associe la chambre tantôt à la pièce de torture, tantôt à sa salle d'opération, l'enjeu dans les deux cas étant de sauver la vie de Sarah. Après le son, c'est l'image qui pénètre dans la pièce : « la lucarne s'est élargie, un ciel tout blanc, comme peint, un ciel neuf, silencieux lui aussi, qui s'agrandit au-dessus des infirmiers, non, des techniciens » (FA : 63). La lucarne, en s'élargissant, finit par disparaître pour se confondre avec le ciel ; elle agit, dans ce cas, comme un élément qui distrait, à travers lequel le personnage s'évade, au moment où elle devrait le réveiller. Elle ne s'ouvre pas sur le monde réel, mais sur un monde onirique qui éloigne de la réalité à laquelle Ali est incapable de faire face. À ce propos, Farah Gharbi compare le personnage d'Ali le chirurgien à Delacroix :

[p]our ces deux hommes, la femme est un objet de regard sous le pinceau et sous le bistouri, objet qui demeure essentiellement inaccessible [...] On sait par ailleurs que Delacroix demeure trop extérieur à la situation d'enfermement des *Femmes d'Alger* dont il ne rend que l'aspect décoratif. Le chirurgien Ali reste aussi extérieur à sa salle d'opération où gît sa femme et ne perçoit que ce qui se passe derrière la lucarne. Il convient de souligner que ce qui est entrevu derrière la lucarne, à savoir le ciel à l'extérieur de la salle d'opération, est « comme peint ». Le verbe « peindre » renvoie au fait que ce qui a été peint chez Delacroix appartient aussi davantage à un monde extérieur qu'à un univers intime, l'Algérienne étant dans le tableau présentée comme un objet et non comme un sujet susceptible d'avoir une vie intérieure (Gharbi, 2004 : 74).

Autre détail intéressant sur le point de vue d'Ali par rapport à ce qui se passe dans son rêve : il faut noter qu'il en est le narrateur, dans une position de voyeur complètement absent de la scène qu'il décrit. Comme s'il regardait cet épisode à travers la fenêtre de son inconscient, comme quelque chose qu'il aurait déjà vu ou vécu. Absent aussi dans ce qu'il pense être sa salle d'opération, il prend conscience qu'il est extérieur à tout ce qui se passe : « “Ma” table, “ma” salle, non, je n'opère pas car je ne suis pas là, à l'intérieur, cerné moi de même, je regarde, mais je ne suis pas avec eux [...] » (FA : 63). Ali est prisonnier de son angoisse, hanté par la scène de torture à laquelle il assiste, tel un voyeur incapable d'intervenir.

La deuxième fois qu'on est en présence d'une lucarne dans la nouvelle, c'est dans le hammam. Lieu généralement sombre, car il ne doit pas y avoir de fenêtres qui donnent sur la rue, pour

préserver l'intimité des baigneuses. Après sa tentative de suicide, Anne se rend au bain maure avec son amie Sarah, elle est attirée par « [u]ne lucarne dans le plafond à l'ogive élargie : voûte ancienne qui aurait pu être celle d'une abbaye » (*FA* : 97). Sa position élevée et sa forme ogivale en plus de l'atmosphère sombre et parfois écrasante du hammam donne un aspect mystique à cet endroit. Comme dans le rêve d'Ali, la lucarne représente ici un idéal à atteindre, une issue pour s'élever et s'ouvrir sur un monde céleste, où l'on serait affranchi de ses peurs et de ses obsessions. De même, Anne est tiraillée par le souvenir de la guerre et par son incapacité à se détacher de cette terre qui l'a vue naître, mais qu'elle a dû quitter pour vivre en France.

Enfin, Djébar utilise aussi le terme « lucarne » pour désigner la fenêtre de la prison d'où s'est évadé l'homme qui, pendant trois jours, vient s'asseoir sur la plage avec une femme, prisonnière comme lui, qui s'évade chaque matin de chez elle, parce qu'elle est battue par son mari.

L'homme reprit la même place. On ne pouvait dire qu'il attendait. On attend quand on n'a pas tout son temps pour soi. Depuis qu'à cette demi-aube il avait fait le geste ; deux barreaux en métal rouillé à ployer méticuleusement, depuis qu'en se glissant, longue et énorme chenille, à travers la lucarne étroite, il s'était ensablant le flanc, il avait vraiment tout son temps (*FA* : 134).

La lucarne représente ce qu'il y a de plus oppressant en guise d'ouverture sur le monde : elle est étroite et porte des barreaux, contrairement à la lucarne du rêve ou à celle du hammam qu'on a dû élargir pour laisser passer plus de lumière. Mais ce qui est intéressant avec la lucarne de la prison, c'est qu'elle laisse passer le corps de celui qui est motivé par une très forte envie de liberté. Cette image d'évasion sanglante, telle une mise au monde, symbolise à la fois la difficulté et, en même temps, la possibilité de se libérer quand on est mû par une puissante force de vie. La lucarne reste, après tout, une issue de secours plus ou moins utopique. Aucun prisonnier ne peut supporter l'enfermement de sa cellule s'il n'arrime son espoir de liberté à cette étroite ouverture. De la même façon, les femmes qui sont, d'une façon ou d'une autre, prisonnières d'un homme, d'une religion, d'une mentalité, ou même de leurs propres angoisses, ont besoin, pour vivre, de croire en une possibilité d'affranchissement, une issue même lointaine, même utopique. Comme l'explique Noëlle Marie-Laure :

[l]a césure que la fenêtre marque dans l'espace peut aussi s'effectuer dans le cas d'une réclusion : frontière inviolable ou espoir d'évasion, elle est alors l'unique point de contact avec le monde extérieur. La séparation se double d'une antithèse vie/mort : au temps arrêté de l'espace clos et plongé dans l'obscurité s'oppose celui de la vie qui continue son cours dans l'espace ouvert et lumineux. Ainsi

sont installées les conditions de l'expiation, méritée ou non, dont l'aboutissement peut être, dans les cas extrêmes, la mort elle-même. La frontière participe alors pleinement de la dramatisation du récit ou de l'image, elle porte en elle le désir de son franchissement, soit de la transgression (Noëlle M.-L., 2004).²⁶

L'homme derrière la fenêtre

Clôturée en chute sur la ténébreuse image de la « gégène », la scène du rêve prend fin avec le réveil brusque du personnage. Le lecteur est aussi brusquement projeté dans un univers complètement différent. En effet, l'auteure procède à un changement radical de décor, on passe d'un univers flou, irréel, menaçant, à celui, plus calme et ensoleillé, de la chambre où se trouve le personnage d'Ali. Comme on peut le constater, cette scène, à l'instar de beaucoup d'autres dans le recueil, est très visuelle, on sent toute l'influence cinématographique de Djébar, surtout quand il s'agit de rendre la lumière du soleil :

Ali sauta du lit d'un bond. La chambre, envahit de soleil, le balcon ouvert sur un coin de ville et penché vers des bateaux dans la rade. Vaisseaux tranquilles [...] Ali, adossé un instant au chambranle de la fenêtre donnant sur le balcon, reprit conscience lentement (*FA* : 63).

Parce qu'elle vient juste après la scène du rêve, cette scène du quotidien crée l'effet d'une opposition de points de vue. D'un côté, il y a le rêve, où l'on observe d'en bas la campagne et le ciel, à travers une lucarne imaginaire, univers sombre, troublé par l'angoisse de la torture, et, d'un autre côté, celui beaucoup plus calme et illuminé, où la vue panoramique du balcon du haut vers le bas domine une partie de la ville.

On peut dire que la lucarne dans le rêve ouvre sur une vision verticale, un espace céleste. Cette scène, écrite en italique, comporte des images métaphoriques qui se dérobent à la narration prosaïque plus réaliste. La fenêtre du balcon donne à voir, cette fois horizontalement, un espace réel où est représenté un « coin de la ville ». Quant au balcon, « penché » comme un spectateur qui pourrait s'y trouver, il a pour fonction de ramener l'orientation de la vision vers la verticale, mais, cette fois-ci, vers le bas. Djébar procède à une stratification des focalisations en passant d'une

²⁶ Marie-Laure Noëlle, *La fenêtre : quelques angles d'approche*, 2004 [en ligne], <http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article831> (page consultée le 23/03/2019)

ouverture à une autre et d'un univers vers un autre. Ainsi, de la lucarne au balcon, en passant par la fenêtre, il peut s'opérer tout un changement d'orientation visuelle et de focalisation. En revanche, on remarquera dans cette scène « du réveil », que le regard d'Ali n'est pas tourné vers l'extérieur, puisqu'il est « adossé » à la fenêtre, qui laisse passer la lumière du soleil, contrairement à la lucarne du rêve, la fenêtre de la chambre va le réveiller en illuminant l'intérieur de la chambre qui peut aussi correspondre à son propre intérieur, lui que sa femme décrit comme « fermé » et « opaque ». C'est l'instance narrative qui rapporte ce qui se voit à travers le balcon, contrairement à ce qui est évoqué à travers la lucarne. Ali est encore bien trop à l'intérieur pour voir ce qui se passe dehors. Même quand il est debout face à la fenêtre, il ne semble pas vraiment regarder, et ce, malgré l'étendue du champ visuel rendue possible par la baie. Rien en tout cas n'indique que le personnage d'Ali agit comme focalisateur, il ne donne pas l'impression de regarder ce que lui offre la vue. On peut parler en ce sens d'un « focalisateur unique », dont le point de vue est celui du narrateur, et non du personnage, qui agit plutôt comme élément obstruant la vue :

Dressé devant la baie, il cacha de son dos large la vue du port. Une quarantaine de navires au moins, immobilisés et qui attendent, des jours durant, l'entrée dans une rade moins encombrée, formaient à présent, comme des figures fragiles d'un ballet entre ciel et eau. Figés malgré eux, ils devenaient presque irréels devant les regards invisibles des terrasses... Abruptement, Ali pensa à la liberté : ce mot creusant un grand écart furtif dans la dépense de lumière de dehors. Il en eut une sorte de frémissement. Il se retourna, le visage de nouveau durci (*FA* : 73).

Le corps du personnage devient lui-même un obstacle à la vue et, par conséquent, à la possibilité d'une vision projetée dans le futur. Seule la lumière de l'extérieur arrive à établir un contraste avec sa vision étroite de la liberté. En se privant de la lumière, il empêche les autres de se libérer, comme son fils à qui il reproche d'avoir été « trop gâté », ou d'avoir eu trop de liberté. C'est le cas de beaucoup d'hommes algériens qui, après l'indépendance, au lieu d'avancer, sont restés fixés à l'histoire de la guerre, un peu comme ces navires, en attente, perdus entre le passé et l'avenir. D'ailleurs, l'évocation du port, à plus d'une reprise, n'est pas sans rappeler dans cette nouvelle la forte symbolique dans l'imaginaire collectif de tous les habitants des villes portuaires.

[Le port] est le lieu de l'entre-deux, il participe d'entités qui s'opposent, à commencer par l'élément le moins maîtrisé qui soit encore – quoi qu'on en dise, la mer, et l'une des formes les plus abouties de la civilisation, la ville. Ces confrontations s'équilibrent et s'épanouissent dans des formes et des lignes, des rythmes, une dynamique, une vie, qui n'appartiennent qu'au port et lui donnent son attrait spécifique (Mathé, 1992 : 182-183).

Le port peut en effet être considéré comme une ouverture à double sens : il est une porte d'entrée à la ville, ouverte et accueillante, et une fenêtre sur le monde, si on le regarde à partir de la ville : « dans le port se rassemblent tout à la fois l'idée de la clôture la plus étroite et celle de l'ouverture la plus vaste ; l'intimité de l'abri et l'infini de l'horizon, l'enfermement et la liberté [...] » (*loc. cit.*).

Le port est aussi une halte, une pause dans le temps où l'on est censé se ressourcer pour mieux avancer. Quant aux « regards invisibles des terrasses », on peut penser qu'ils sont ceux des femmes cachées derrière leurs fenêtres ou leurs balcons, et dont la vision lointaine qui se perd à l'horizon, ne correspond en rien à l'image immobile de ces hommes tergiversant entre passé et avenir.

Tirer les rideaux, premier geste vers la libération

Après la scène du réveil, Sarah reçoit un appel de son amie Anne, elle « abandonne les préparatifs du petit-déjeuner [...] prend les clefs de sa voiture » (*FA* : 64) et quitte rapidement l'appartement, laissant derrière elle son mari qui essaie de rétablir un semblant de communication après avoir repris conscience. (Cela rappelle la scène du film, où Lila sort, prend sa voiture et laisse son mari à la maison). Elle ne lui répond pas, car l'appel de son amie est plus important. La voiture, réservée jusque-là aux hommes, est considérée, à cette période, comme un moyen de libération pour la femme qui conduit. On peut y voir une sorte d'espace à soi, à la fois fermé et sécuritaire. En effet, la présence de vitres offre à la femme la possibilité de découvrir le monde extérieur sans avoir peur d'être vue ou regardée.

Ali est prisonnier de ses propres obsessions, il est hanté par le passé, comme l'autre Ali, celui du film *La Nouba*, il est traumatisé par son impuissance. Comme un écho à la plainte de la voix off de Lila dans le film, Djebbar reproduit celle de Sarah, au moment où, allongée sur « ce lit à deux », elle regarde son mari endormi, et se dit :

« Endormi ainsi, il m'attendrissait autrefois. Je le sentais pourtant fermé, comme sur des secrets insoupçonnables. Sommeil noué sur lui-même. Son corps ne frissonne même pas. Pareil serait-il mort. Opaque, un homme reste toujours opaque. »

Le matin, elle ouvrit très tôt les volets [...] Fit quelques mouvements de gymnastique devant une fenêtre ensoleillée (*FA* : 94-95).

Comme les rideaux, les volets représentent des obstacles à la lumière et à la vision, mais aussi, à la libido. En ouvrant les volets, Sarah laisse entrer le soleil qui va à la fois éclairer la chambre et la réchauffer. Face à un mari froid, renfermé sur lui-même, qui ne laisse rien transparaître, Sarah exprime son besoin de lumière. Celle-ci l'éclairerait quant à ses doutes et libérerait son mari de l'obscurité dans laquelle il s'est laissé choir. La lumière pourrait apporter un peu de chaleur à ces deux corps que le désir semble avoir désertés.

Si Ali est incapable de reconnaître ou de soigner le mal qui ronge sa femme, celle-ci, répondant à l'appel de son ami Anne qui tente de se suicider, va à son secours et arrive à temps pour la sauver. D'abord, en la faisant vomir, premier geste à travers lequel elle dégage le poison qui risque de tuer, puis pour dégager l'autre mal qui ronge aussi de l'intérieur, c'est-à-dire le silence, cette fois à travers la parole. Dans « la pièce [...] envahie de pénombre » (*FA* : 65), Anne se confie à Sarah, sur ce qui l'a poussée à vouloir venir mourir à Alger. Quand Sarah « tire l'immense rideau de toile » (*FA* : 67), Anne crie « Non ! » Pour elle, la lumière représente la réalité trop dure à regarder en face. « Les deux mains sur les yeux comme pour les bander convulsivement », elle avoue en pleurant qu'elle « ne supporte pas la lumière » (*loc. cit.*). En vérité, c'est la vie qu'Anne ne supporte plus, précisément ce qui lui rappelle son passé trop douloureux et son incapacité à se faire une place en Algérie ou en France. Sarah ne laisse pas son amie sombrer dans l'obscurité. En tirant les rideaux, elle lui sauve la vie. La fenêtre ainsi voilée par la toile opaque se trouve doublement fermée. Le fait de tirer les rideaux implique un premier geste de libération, d'ouverture, aussi bien que de sauvetage.

Plus tard, pendant qu'elle est à l'extérieur, Sarah adopte une posture proche de celle de Delacroix, celle de la voyeuse qu'on ne voit pas, qui observe d'en bas, une autre femme sur son balcon :

Sarah fixa une façade précise, non loin du théâtre municipal, [...] Un balcon désuet, le seul sans rideaux et ouvert. Chaque jour au même instant, vers six heures de l'après-midi, une femme en jupe longue, corolle orange vif, surgissait en soulevant à demi un enfant de quatre, cinq ans. Ses bras esquissent une danse, la même tous ces jours. Elle virevolte une première, une deuxième fois puis s'immobilise comme suspendue, lointaine, à demi penchée au-dessus de la place bruyante (*FA* : 86-87).

Il s'agit cette fois-ci du regard d'une femme porté sur une autre femme, la première est à l'extérieur et la deuxième est dans un entre-lieu, un espace qui appartient à la fois à l'intérieur et à l'extérieur.

Telle est la particularité du balcon. Comme un premier pas vers l'affranchissement, « [l]e balcon constitu[e] un élément architectural déjà projeté vers l'extérieur, et visible, tout en faisant partie intégrante du logis » (Del Lungo, 2014 : 110). Et c'est à cause de cette partie extérieure visible que les hommes accrochent un rideau en toile opaque qui prolonge l'espace intérieur et empêchent les femmes d'accéder, ne serait-ce que partiellement, à l'espace extérieur. Le balcon vu par Sarah n'est pas couvert. Cela en fait un lieu de transgression, un signe d'affranchissement pour cette femme qui semble avoir instauré une routine cathartique à travers « cette crise gratuite de danse gaie » (FA : 87). L'absence de rideau fait ressortir l'aspect théâtral du balcon – la référence à la proximité du théâtre municipal n'est pas fortuite – il est « aussi un espace soumis à un régime de visibilité très particulier dans la mesure où un personnage peut s'y mettre en scène, construire une image qui, du sol, passera pour la réalité [...] On y est, pour tout dire à la fois acteur et spectateur ».²⁷

À l'instar des femmes dans le tableau de Delacroix, l'inconnue sur le balcon ne sait pas qu'elle est observée, mais ce qui rend différent ici le regard « volé », c'est qu'il est celui d'une autre femme, et qu'il est chargé d'empathie, de questionnements. Il ne s'arrête pas à l'aspect extérieur. Sarah se demande, en effet, si cette femme est « enfermée à clef pour qu'elle se venge ainsi, par cette crise gratuite de danse gaie » ou si c'est « l'enfant qui réclame l'espace, la liberté ? » (FA : 87).

Dans un autre passage, lors d'une discussion avec Leila une autre ancienne combattante, Sarah fait un bien triste constat au sujet de la ville censée avoir été libérée : « Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles, mais ils ornent les fenêtres, les balcons, toutes les issues vers l'espace... (FA : 118) Ici, l'espace désigne toute étendue ouverte, synonyme de liberté. Les fils barbelés ne sont pas forcément réels mais peuvent représenter tout moyen de fermeture et d'emprisonnement, comme les rideaux et les barreaux aux fenêtres ou aux balcons.

²⁷ Arnaud Marie, *Le balcon ou la représentation perversie* (Lorca, Genet, Pasolini), [en ligne], <http://www.litterature-poetique.com/pdf/balcon.pdf>, (page consultée le 29/03/2019).

L'écran, obstacle ou filtre ?

Un autre élément significatif, c'est l'écran de télévision. Djebbar l'utilise dans sa nouvelle pour marquer la distance entre Ali et Nazim, son fils un adolescent qui n'arrive pas à communiquer avec son père. Lorsqu'il va voir son père à l'hôpital, Nazim ne sent aucune émotion :

À travers la partie vitrée de la porte, Nazim surveilla un moment les gestes d'Ali sur l'écran d'une télévision intérieure qui surplombait la table d'opération [...] Le visage masqué d'Ali s'inscrivit à nouveau sur l'écran de télévision [...] il mit en marche un autre poste de télévision intérieure : sur l'écran, le chirurgien, qui allait terminer, eut un ou deux gestes brièvement impératifs vers ses aides puis ses yeux, présents comme ceux d'une femme voilée de la ville, se figèrent en gros plan [...] Il sortit, tandis que le visage de son père disparaissait de l'écran pour être remplacé par la blancheur papillotante du vide (*FA* : 70-72).

Il regarde son père à travers un double vitrage, la vitre de la porte de la salle d'opération et l'écran de télévision, cela ne fait que renforcer la distance qui existe entre eux. Nazim ne peut regarder son père en face et lui dire ce qu'il pense de lui. Il écrit un message sur une feuille qu'il lui envoie par la médiation d'une infirmière. Malgré le gros plan à l'écran sur le visage de son père, Nazim n'arrive pas à le voir, puisqu'il porte son masque de chirurgien. Ce qui fait plusieurs obstacles à la rencontre visuelle : la vitre de la porte, l'écran de télévision et le masque. Le gros plan sur le visage voilé d'Ali est une image très forte que Djebbar utilise pour renverser les stéréotypes homme/femme, mais aussi pour montrer à quel point le personnage d'Ali, pour ne pas affronter la réalité du temps présent que représentent au contraire les personnages de sa femme et de son fils, continue à se voiler la face et à se cacher derrière son métier. L'écran est un filtre à travers lequel on ne laisse passer que ce que l'on veut faire voir. Il est possible que Djebbar ait utilisé cette image pour critiquer la télévision d'État qui est souvent utilisée comme vitrine à propagande par le pouvoir politique. La télévision, appelée aussi « lucarne », peut, en de rares occasions, suggérer ainsi l'évasion vers un monde meilleur.

Ouvrir la fenêtre sur l'histoire derrière le tableau

Pour revenir à la théorie d'Alberti, on pourrait imaginer que, pour peindre ses *Femmes d'Alger*, Delacroix a tracé un quadrilatère fait d'angles droits, un rectangle plus précisément, qui allait devenir une fenêtre ouverte par laquelle on allait pouvoir *regarder l'histoire* de ces trois femmes enfermées. Mais que raconte vraiment le tableau ? Un instant volé, esquissé, pour être reproduit ailleurs, après plusieurs semaines. Entre le moment où le peintre a regardé ces femmes et celui où il les a dessinées, il a dû avoir recours à des modèles qu'il a habillées de tenues apportées d'Alger, et qu'il a placées dans un décor reproduit selon ses souvenirs. Alors la fenêtre qu'ouvre le peintre n'est pas « une fenêtre ouverte par laquelle on [peut] regarder l'histoire » elle ne s'ouvre plus que sur un souvenir fantasmé, transformé avec le temps. Le tableau de Delacroix ouvrirait-il donc une fenêtre sur le *monde* ou sur l'*histoire* de ces trois femmes enfermées dans leur appartement ? Raconte-t-il quelque chose ? Ou bien ne fait-il que montrer une image volée, rêvée, fantasmée pour peut-être inspirer une histoire ? Pour Wajcman, parler de *monde* au lieu d'*histoire* dans le traité de peinture d'Alberti serait confondre « deux notions parfaitement étrangères, le *monde*, qui relève du visible et l'*histoire*, qui appartient au registre de la narration » (Wajcman, 2004 : 54. C'est lui qui souligne.).

Mais s'il y a une fenêtre qui s'ouvre sur l'*histoire* des femmes d'Alger, c'est bien celle tracée par Assia Djebar dans sa nouvelle, une fenêtre à travers l'écriture plus proche de la réalité et loin des fantasmes du spectateur occidental. Elle, qui dans l'ouverture de son recueil nous invite à faire comme Picasso dans son tableau *Femmes d'Alger* : « ouvr[ir] grand la porte, tout au fond, vers la bouche du passé entrevu, mais aussi vers l'ailleurs, la fuite ou l'avenir peu importe » (*FA* : 10). Picasso, selon une tout autre approche, ne fait pas qu'ouvrir des fenêtres sur des histoires déjà représentées dans d'autres tableaux, il en raconte de nouvelles, en apportant sa propre lecture. Picasso a ouvert ce qui semble une grande fenêtre ou une porte au fond du tableau *Femmes d'Alger* dans sa version O, la plus célèbre. Selon Djebar, il y aurait, dans cette version, une « [l]ibération glorieuse de l'espace [...] Car il n'y a plus de harem, la porte en est grande ouverte et la lumière y entre ruisselante » (*FA* : 260). Comme le fait Picasso, Djebar ouvre aussi les fenêtres pour laisser entrer la lumière et libérer les femmes.

CONCLUSION

Mon objectif pour l'étude du recueil *Femmes d'Alger* était de montrer comment sa composition et ses transformations participent au jeu de l'ouverture. J'ai voulu rendre compte de cette ouverture comme d'une structure fondamentale pour comprendre le fonctionnement de la fenêtre dans le texte. J'aurais pu aborder la problématique selon une approche sémiotique, comme l'a fait, par exemple, Juan Miguel Dothas dans son article « La fenêtre dans *Moderato cantabile* de Marguerite Duras ». Il ressort de son analyse que « la fenêtre s'avère, dans le texte de Duras, un élément catalyseur qui ouvre la voie à l'organisation spatiale ainsi qu'à l'expérience esthétique »²⁸. Mais, j'ai préféré aborder la fonction de la fenêtre selon une approche créative qui convient mieux à un mémoire en création. J'ai suivi le même angle dans mon étude sur la poétique du recueil, où j'appréhende la problématique de l'ouverture à travers le processus créateur et la dynamique de l'écriture. Je pense en ces termes avec Michel Butor, dans son entretien avec Robert Melançon :

[à] l'intérieur du recueil, on voit que chaque œuvre, que chaque partie qui paraissait former un tout, en réalité existe mieux dans sa liaison avec d'autres parties. On se trouve alors à l'intérieur d'une dynamique : le recueil lui-même se présente ensuite comme étant passible du même traitement que ce qui pouvait apparaître comme quelque chose d'achevé, de fermé, de terminé. On se trouve là devant un des aspects de ce qu'on appelle l'œuvre ouverte, c'est-à-dire de la transformation d'une esthétique du parfait, de l'achevé, en une esthétique, au contraire, de l'ouvert, du dynamique²⁹

Je considère même que cette esthétique de l'œuvre ouverte, dans le cas de Djébar, découle de la progression, dans le temps, de l'œuvre originale de Delacroix qui, rappelons-le, a commencé avec le premier tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* de 1834, puis de *Femmes d'Alger dans leur intérieur* en 1849. Elle s'intéresse en outre aux treize versions des *Femmes d'Alger* de Picasso

²⁸ Juan Miguel Dothas, « La fenêtre dans *Moderato cantabile* de Marguerite Duras », in Katsika, Karolina (dir.), (2015), *Dedans dehors approches pluridisciplinaires de la fenêtre*, Actes du colloque international interdisciplinaire, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2019, p 25.

²⁹ Robert, Melançon, « Entretien avec Michel Butor » *Études françaises*, volume 11, n°1, février 1975, p. 72. [En ligne] <https://doi.org/10.7202/036599ar> (page consultée le 20 novembre 2019)

et, enfin, à la version O de 1955 où le peintre a libéré les femmes en faisant éclater l'espace autour d'elles. Le recueil *Femmes d'Alger* de Djébar poursuit une telle progression vers l'ouvert. Ainsi, en analysant la poétique du recueil, j'ai pu réfléchir aux avancées que représente la démarche créatrice de Djébar tout en identifiant les « stratégies de spatialisation spécifiques » qu'elle a utilisées pour représenter les lieux fermés et les lieux ouverts dans lesquels évoluent les femmes dans le recueil. Et comment elle a mis en valeur les lieux ouverts et les dispositifs, tels que la fenêtre, pour rendre une telle libération. Ma compréhension de la poétique du recueil, de l'esthétique de l'œuvre ouverte et des stratégies de spatialisation, m'a permis de mieux expliquer la fonction de la fenêtre dans le texte.

Quand j'ai commencé ma création, je savais que je voulais travailler sur une auteure algérienne, en particulier Djébar, mais ce n'est qu'après avoir décidé d'écrire un recueil que j'ai pensé à *Femmes d'Alger dans leur appartement*. J'avais en tête un double objectif : comprendre le processus de la mise en recueil chez Djébar et dans mon écriture. Je ne me suis pas pour autant laissée influencer par la pratique de Djébar ou sa façon d'organiser ses nouvelles. Dès le début, j'ai décidé de procéder par étapes, un texte à la fois. Cela pouvait être des nouvelles, des récits ou des fragments. C'était rassurant pour moi de ne pas m'imposer un genre précis et me lancer à l'aveuglette avec pour seule visée d'écrire des textes cohérents, tout en étant fidèle à ma voix, c'est-à-dire simplement, sans artifice, comme je l'ai toujours fait.

Mon recueil, selon la typologie de René Godenne, est un « recueil-ensemble », qui forme une entité, « un tout cohérent » où je me suis appliquée à respecter une certaine « continuité de ton et de thème entre les textes » selon un ordre déjà annoncé dès les premiers récits, ordre qui n'est pas « le fait du hasard parce qu'il y a [justement] entre [les textes] une progression. » (Audet, 2000 : 37). Mon recueil s'organise autour de cette progression qui est portée par le thème des départs, comme s'il y avait un mouvement qui prenait son origine à partir d'un point initial qui est le texte pris comme unité, pour aller vers une ligne d'arrivée, qui serait le recueil achevé.

Le recueil-ensemble permet à la nouvelle comme au récit de se suffire, tout en ayant la possibilité d'être poursuivi. Chaque texte est en cela autonome et dépendant des autres. Ainsi, dans *Tous mes départs*, chaque texte peut se détacher de l'ensemble et se lire comme un fragment de vie qui ne requiert pas de suite ni de s'imbriquer à un autre texte pour participer à l'élaboration d'un tout cohérent. Les textes ne font pas que relater des tranches de vie ou raconter des histoires, ils montrent

des lieux, rendent des émotions, accompagnent des personnages qui sont en mouvement. Comme ces personnages, mes textes n'ont pas d'ancrage dans un genre prédéfini, ils peuvent bouger. Ils peuvent rester de simples textes, des récits, des nouvelles courtes autonomes. Ils peuvent aussi se lier les uns aux autres pour former un recueil « et plus si affinité », ce plus ne pouvant être alors que le roman unitaire. Cela dit, je ne tiens pas formater mes textes pour les faire basculer dans un genre ou un autre. Je pense qu'en dehors de l'autorité éditoriale qui parfois dénature la vraie poétique de l'œuvre en lui imposant un genre qui la trahit un peu, rien ni personne (même pas l'auteur) ne devrait forcer un travail de création à aller dans un sens autre que celui auquel il se destine au fil de l'écriture et au gré des circonstances.

Mes textes peuvent être considérés comme des nouvelles s'ils sont lus en dehors de tout assemblage, ils ont une relative autonomie qui leur permet d'exister en tant que tels, mais une fois ensemble ils révèlent une certaine contiguïté les uns par rapport aux autres, qui les rend plus intelligibles.

On pourrait dire aussi qu'ils répondent à la définition du récit comme genre littéraire :

[...] une forme narrative brève [qui] s'énonc[e] le plus souvent à la première personne, en racontant une expérience « vécue » ou présentée comme telle, laquelle expérience aura enclenché un retour sur soi, ces trois paramètres form[ent], semble-t-il, l'essence du genre.³⁰

Cette « expérience » est relatée, mise en forme, on parle même de « relation ». Assia Djébar, qui affectionne particulièrement ce genre littéraire, va jusqu'à appeler les narratrices de ces récits des « récitantes », peut-être parce qu'il y a une voix particulière aux récits, qui est la marque d'une certaine oralité.

Après avoir écrit sept textes qui éclairent un pan du parcours de la narratrice et dont les titres commencent tous par l'indication de son âge, j'ai voulu créer une certaine discontinuité et donner du relief au recueil, en insérant deux nouvelles écrites il y a quelques années, lors d'un atelier d'écriture. Après plusieurs réécritures, j'ai voulu expérimenter l'imbrication de nouvelles déjà écrites dans le recueil en gestation, tout en le précisant en note de bas de page, un peu comme l'a

³⁰ Fortier, Mercier, Jean, Pelletier, Poirier, « Trois récits, un système : Les contours d'un genre » dans Richard Saint-Gelais (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Nuit blanche éditeur, 1998, p. 228.

fait Djébar dans son recueil, à la différence que ses nouvelles plus anciennes étaient placées ensemble dans une partie du recueil différente de celle des nouvelles plus récentes. Ses indications sont placées sous forme de notes à la fin du livre. Ce qui est intéressant, par-delà la différence des lieux et des temps d'écriture des textes recueillis, c'est que des points communs avec les textes actuels ont permis de maintenir la tension qui assure la cohésion de l'ensemble du recueil.

Les titres des textes ont pour fonction de produire un système d'échos qui renforce l'unité du recueil et la mobilité des personnages : « J'ai onze ans... », « J'ai vingt ans... », « Tu vas avoir trente ans... » et « Elle a quarante-cinq ans... » Ces récurrences pourraient, comme le suggère Audet, avoir un effet sur le lecteur :

En parcourant un recueil, le lecteur peut repérer des éléments récurrents dans plusieurs textes et porter un jugement sur leur similarité, leur parenté positive ou négative. Ce processus cognitif, basé sur la capacité d'observation, mais surtout de rappel, de remémoration et d'association, concourt à une perception de réticulation entre les textes du recueil. Cependant, l'importance quantitative de ces éléments, la stimulation qu'ils provoquent et leur impact sur cette perception varient énormément, allant de l'absence à la monopolisation de l'attention du lecteur (Audet, 2000 : 75-76).

Toujours en ce qui concerne les titres, j'avais choisi d'abord d'ajouter des mentions génériques comme « récits » ou « nouvelles », puisque mes textes semblent vaciller entre les deux genres. Finalement, après en avoir discuté avec ma directrice, j'ai opté pour une mention plus ouverte, celle de « fiction ».

Avec le titre « *Tous mes départs*, (fiction) », j'offre au lecteur, ainsi que le propose Jean-Pierre Boucher, « une piste de lecture », un thème ou un lien qui vient unifier les textes :

[Le nouvelliste] peut tout d'abord se satisfaire d'un terme générique, « Nouvelles », « Récits », « Contes ». Il peut aussi inventer un titre qui signale au lecteur une ou plusieurs pistes de lecture, un filon thématique, un lien quelconque unifiant ce qui peut sembler disparate. Donner un titre original privilégie la construction d'ensemble [...] (Boucher, 1992 : 18-19).

Quant à l'architecture de mon recueil, j'ai essayé plusieurs mises en ordre avant d'adopter celle que je présente dans ce mémoire. Une telle présentation demeure ouverte à d'autres possibilités. J'ai placé en début du recueil une nouvelle que j'ai pourtant écrite après les textes des départs. Dans le titre, l'âge de la narratrice n'est pas précisé, mais on comprend dès les premières lignes qu'il s'agit du présent. Avec le recul, je constate que cette première nouvelle ressemble plus à

l'incipit d'un roman, puisque la narratrice annonce son intention de raconter une histoire dont elle ne connaît pas encore la fin... Une façon d'inviter le lecteur à découvrir le processus de création en temps réel.

J'aimerais, à présent, relever quelques similarités entre ma création et le recueil de Djébar. La plus importante me semble la femme, elle est au cœur des deux recueils. Comme Djébar, j'ai voulu faire ressortir, dans mes textes, le processus de libération des femmes et mettre en valeur leur détermination à s'affranchir. La narratrice comprend, dès son plus jeune âge, qu'elle devra se libérer de l'emprise de son père. Le seul moyen pour elle de partir sera de réussir ses études. Ainsi, elle gagnera en autonomie, mais pas entièrement, car le lien avec la famille, pour rassurant qu'il soit, peut restreindre les mouvements et les déplacements. Un autre point commun, c'est la complicité féminine, omniprésente chez Djébar. Dans mes textes, la narratrice, à l'instar des personnages féminins du recueil *Femmes d'Alger*, part à la rencontre d'autres filles qui lui ressemblent. En se réunissant dans un même lieu et autour des mêmes activités, elles vont s'écouter et cette libération de la parole que Djébar considère comme essentielle dans le processus d'émancipation de la femme va leur permettre de s'affranchir des chaînes qui empêchent leurs corps de se mouvoir à l'extérieur comme à l'intérieur. Comme chez Djébar, les protagonistes, dans mon recueil, savent qu'elles ont plus de chance de se libérer en étant ensemble que seule chacune de son côté. Il y a, par exemple, l'image des cinq jeunes filles dans leur chambre d'étudiantes qui réussissent, malgré l'enfermement, à recréer l'univers d'une boîte de nuit, qui s'habillent comme si elles sortaient, chantent, dansent et se prennent en photo, pour savourer l'instant qui transforme le lieu intérieur où elles sont enfermées en un lieu extérieur qui leur est interdit. Si on compare cette image au tableau de Delacroix, on saisit mieux ce que Djébar a essayé de faire dans son recueil. Même si elles sont dans un lieu fermé, les femmes arrivent à atténuer le sentiment d'enfermement en discutant comme le font Leila et ses compagnes de prison ou en dansant comme les filles du Hazab. Ces jeunes filles et ces femmes, bien qu'elles soient confinées à des lieux clos, arrivent à créer une sorte de catharsis à travers la parole, le chant ou la danse, ce qui manque visiblement aux personnages dans le tableau de Delacroix que l'on devine silencieuses. Même si l'une d'elles est en train de fumer le narguilé, elle ne semble y prendre aucun plaisir ! Comme l'explique Djébar : « Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement. Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part » (*FA* : 241).

Je ne peux m'empêcher de rapprocher une telle idée de Djébar avec les sens de ma création. Lorsque j'ai commencé à écrire mes textes, je n'avais heureusement pas encore plongé dans les ouvrages théoriques. Je me demande d'ailleurs à quel point cela aurait pu influencer mon écriture. J'écrivais sans me demander si je devais décrire avec précision, évoquer à peine ou pas du tout, chaque lieu qui me venait à l'esprit. Une fois les textes achevés, j'ai constaté que la narratrice (je dois avouer qu'il m'est difficile, en tant qu'auteure, de me dissocier de cette dernière, et je suis presque tentée de dire « je » en parlant d'elle !) ne rend pas compte des lieux qu'elle traverse avec les mêmes procédés tout au long du recueil. Son regard sur l'espace change avec l'âge et son appréhension des lieux dépend du rapport affectif qu'elle entretient avec ces derniers. C'est en relisant le texte « J'ai onze ans et je veux partir de la maison » que je me suis rendu compte que la narratrice, bien qu'elle soit encore chez ses parents, n'évoque à aucun moment la maison de son enfance, ne lui consacre pas une image, ni n'évoque même un tel lieu. Comme si, pour quitter son père, elle avait besoin de faire l'impasse sur le lieu où il se trouve. Comme un déni de l'existence même de ce lieu censé être celui du cœur ! C'est à partir du texte « Ma valise en cuir noire », qu'on commence à voir défiler des lieux que la narratrice va explorer à chacun de ses départs. Elle va se construire de nouveaux lieux du cœur, comme sa chambre d'étudiante qui a la particularité d'être en même temps un lieu intérieur, c'est-à-dire un lieu fermé et extérieur, puisque situé en dehors de la maison familiale. De la même façon, le hammam dans le recueil de Djébar est à la fois espace intérieur et extérieur, puisque, pour s'y rendre, les femmes doivent sortir de chez elles.

Pendant ses nombreux déplacements, la narratrice traverse plusieurs villes et plusieurs lieux que j'ai moi-même connus dans le passé, ou du moins traversés. Je n'en garde que quelques images furtives, mais qui suffisent à construire tout un monde. Ce sont des lieux qui m'ont personnellement marquée et avec lesquels j'ai entretenu des liens affectifs très particuliers, comme la ville de Constantine ou le campus de l'université. Sans trop savoir, j'ai utilisé les deux stratégies de représentation des lieux que décrit Lahaie dans le collectif, *Lecture et écriture : une dynamique* : « la description lapidaire » et « le recours [...] à l'encyclopédie du lecteur modèle », comme dans ce passage où, je représente pour la première fois la ville de Constantine. J'ai condensé plusieurs éléments afin de mieux rendre la particularité de cette ville pas facile à décrire :

Altère, sur son rocher, Constantine m'attend, me tend ses nombreux ponts pour mieux m'embrasser. Ses maisons sculptées dans la pierre, perchées au ras des falaises, narguent les siècles et la pesanteur. Ses habitants sont des funambules qui n'ont d'autre vertige que celui procuré par la musique enivrante du *malouf*

ou les danses en transe des chants mystiques des *Aissaouas*. Constantine et ses tunnels creusés à même son corps rocheux, des trous dans ma mémoire que je garderai enfouis des années durant.

Dans ce passage, la voix de la narratrice se confond presque à la mienne, comme s'il s'agissait là d'un épanchement lyrique, mais ce glissement involontaire fait aussi partie du processus de création, dans le sens où il peut « faire surgir le lieu dans l'esprit du lecteur » (Lahaie, 2001 : 96) qui connaît la ville ou bien susciter chez celui qui ne l'a jamais vue le désir de la découvrir.

Dans un autre passage, pour décrire cette même ville, j'ai eu besoin de produire une description plus lapidaire en ayant recours à la référentialité et à la toponymie. Ainsi, qu'il soit modèle ou pas, le lecteur va explorer la ville à travers le regard de la narratrice qui joue le rôle de guide, énumérant les noms des rues, des places et des lieux comme les centres culturels ou les cinémas, dont les fonctions sont à la fois distractives et libératrices. On remarquera aussi, je l'espère, des références historiques qui donnent à la description un caractère presque documentaire.

Il en va autrement pour Djébar, qui utilise des procédés narratifs spécifiques à la nouvelle. Comme nous l'avons vu dans le second chapitre, elle privilégie l'évocation à la description, a souvent recours à la répétition, à la mémoire et aux rêves. Ces stratégies de spatialisation spécifiques permettent de mieux rendre compte des valeurs symboliques des lieux, associées, par exemple, à la nouvelle.

La narratrice, dans mes textes, a fini par développer un rapport particulier avec la ville d'Alger, un peu comme les personnages des nouvelles de Djébar. C'est une ville qui semble insaisissable. Elle, qui est pourtant une terre promise, demeure pour la narratrice – et pour moi aussi – un lieu inaccessible, impossible à habiter. En ce qui me concerne, Alger, ma ville natale, est devenue avec le temps une sorte de lieu obsédant dont je garde, par-delà mes souvenirs, les récits de ma mère et de ma grand-mère qui m'ont été transmis oralement, comme un héritage à relayer à mon tour. Alger est en ce sens mon seul vrai lieu d'écriture et je pense que cela déteint sur le reste de mes écrits.

On pourrait parcourir tous les lieux représentés dans ma création, et retracer le trajet de la narratrice depuis ses premières années. On pourrait appliquer les mêmes approches géocritique et géosymbolique utilisées dans l'étude des lieux des nouvelles de Djébar.

Je me rends compte en me relisant, que dans ma représentation des lieux, je vacille entre l'écriture nouvellière et l'écriture romancière. Il y a comme une hésitation entre ces deux genres narratifs.

Cette tension vient peut-être du fait que mon recueil tend vers le roman depuis le début, du fait que la narratrice est aussi la protagoniste du texte, et du fait que le thème des départs soit récurrent, ce qui a tendance à produire une trop grande unité et pas assez de discontinuité, une caractéristique nécessaire à la poétique du recueil. Comme s'il y avait un paradoxe entre maintenir l'autonomie des textes et faire en sorte que leur assemblage produise une unité. Pour Richard Saint-Gelais, c'est souvent un choix éditorial qui décide de l'avenir du texte :

Ou bien le recueil se limite à un simple assemblage, et il n'est alors que le véhicule éditorial d'un certain nombre de textes par lui réunis, un recueil de nouvelles, ou bien il s'engage dans un tressage de liens qui, s'il peut le faire apparaître comme un recueil de nouvelles, risque en même temps, insidieusement, de le faire glisser vers le roman (Saint-Gelais, 1998 : 224).

Les liens que j'ai moi-même tissés en écrivant ces textes, avec en tête l'idée du recueil, peuvent tout aussi bien concourir plus tard à faire de ce recueil un roman. Je suis tout à fait d'accord avec Richard Saint-Gelais, car je sens moi-même cette tension entre des textes qui forment un recueil cohérent et qui pourtant aspirent à plus qu'une simple unité architecturale ou thématique, des textes qui, même s'ils peuvent exister en dehors du recueil, sont implicitement portés par une trame narrative. Un seul canevas de récits en filigrane qui formerait un « récit unitaire, organique, cimenté par une trame narrative où chaque [récit serait] une pièce [qui] jouerait son rôle, jusqu'à se fondre dans l'ensemble » (*Loc. cit.*). Au contraire, chez Djébar, comme on a pu le constater dans le premier chapitre, il y a une poétique qui se dégage de l'assemblage, c'est-à-dire de la discontinuité et de l'autonomie des nouvelles, tout comme du fil qui les relie les unes aux autres. La nouvelle éponyme, autour de laquelle s'ordonne la structure de l'ensemble, motive l'historique de composition, qui émane du choix de l'auteure et non des éditeurs. Tout cela confère au recueil sa logique singulière.

J'ai choisi de faire suivre le titre de ma création par la notion générique de « fiction », estimant que dans tout acte de création, l'auteur a le privilège de décider si ses textes sont issus de son imagination ou de son vécu. Certes, les lecteurs qui connaissent mon parcours de vie, pourraient trouver des similitudes entre le vécu de la narratrice et le mien, mais, pour un lecteur qui ne me connaît pas, le texte n'en reste pas moins fictif. Qui plus est, l'origine latine de ce mot : *factio*, veut dire « action de façonner ou feindre ». Tel est bien ce que l'on fait quand on écrit des histoires, qu'elles soient réelles ou non, que les personnages et les lieux existent ou pas, puisque nous manions et façonnons le matériau langagier. L'acte de création réside dans le maniement de la

langue et la capacité d'en faire rejaillir des histoires. Dans un entretien avec Lise Gauvin, Djébar confie en ce sens : « la langue de l'autobiographie, quand elle n'est pas la langue maternelle, fait que presque inévitablement, même sans le vouloir, l'autobiographie devient une fiction » ³¹.

Le plus important, pour moi, était de suivre la narratrice à travers les lieux et les ans, en essayant de lui donner une voix dans une langue juste et épurée. Cela ne m'a pas empêchée d'avoir des moments de doute et de sentir que mon écriture parfois manquait de puissance, que mes lieux n'étaient pas toujours bien circonscrits, que mes personnages manquaient de crédibilité, et qu'il n'y avait guère de dialogues dans mes textes. Ce sentiment d'insatisfaction par rapport à mes écrits vient peut-être de l'exigence qui a toujours pesé sur moi comme une épée de Damoclès, à savoir : écrire dans une langue autre que celle maternelle. J'ai toujours envié l'aisance avec laquelle écrivent ceux qui utilisent la même langue que leurs personnages. Ils ne sont pas obligés de leur inventer une langue pour les rendre plus crédibles. C'est pour cela que mes écrits présentent rarement de dialogues. Djébar avait pris le temps de réfléchir à la question de la langue et semble être parvenue à dépasser cet obstacle en se réappropriant le français et en réinventant une langue proche du dialecte algérien, ce qui donne à son écriture sa saveur particulière. J'aimerais me pencher plus en profondeur sur cet aspect et trouver, à mon tour, le moyen de me débarrasser de cette angoisse en rapport avec la langue d'écriture.

Pour terminer, j'aimerais préciser que je m'interroge encore sur le canevas qui a servi de support à ma création. Rien n'est définitif, mon recueil peut prendre encore des tournures imprévues... Je continue d'explorer toutes les possibilités d'assemblages pour que mes textes trouvent le cadre qui convient, par-delà les frontières génériques. Qu'ils forment un recueil ou qu'ils débordent sur le roman, des textes nouveaux s'éciront. Je suis consciente qu'ils gagneront à être retravaillés, et qu'il reste encore beaucoup à faire, pour mieux dire, montrer et suggérer.

³¹ « Djébar Assia. Territoires des langues : entretien avec Lise Gauvin », In: *Littérature*, n°101, 1996. L'écrivain et ses langues. p. 78, [En ligne] www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1996_num_101_1_2396 (page consultée le 25 septembre 2019)

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions des femmes, 1980.

— *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions des femmes, 1980, format de poche, 1997.

— *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, format de poche, 2002.

Études sur le corpus

BEST, Victoria, « Between the Harem and the Battlefield : Domestic Space in the Work of Assia Djébar », *Signs : Journal of Women in Culture & Society*, vol. 27, 2002, p. 873. [En ligne] www.jstor.org/stable/10.1086/337933 (Page consultée le 02 mars 2016)

BONN, Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Québec, éditions Naaman, 1974, 215 p. [En ligne] <https://www.limag.com/Textes/Bonn/LaLitt/BonnLaLitt.htm> (Page consultée le 10 octobre 2017)

BOURGET, Carine, « La Réédition de *Femmes d'Alger dans leur appartement* » *L'Esprit Créateur*, vol. 48 n° 4, 2008, p. 92-103. [En ligne] <http://muse.jhu.edu/article/256361> (Page consultée le 04 mars 2016)

CALLE-GRUBER, Mireille (dir.), *Assia Djébar Nomade entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, 268 p.

— *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 2001.

CHIKHI, Beïda. *Assia Djébar, Histoires et fantaisies*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, 195 p.

CLERC, Jean-Marie, *Assia Djébar : Écrire, transgresser, résister*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, 172 p.

DE HAËDO, Fray Diego, *Topographie et histoire générale d'Alger*, imprimé à Valladolid en 1612, Trad. de l'espagnol par Monnereau Berbrugger, 1870. [En ligne], <http://www.algerie-ancienne.com> (Page consultée le 15 décembre 2016)

DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, 272 p.

GHARBI, Farah Aïcha, *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar*, [Thèse de doctorat], Montréal, 2009 [En ligne], https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4093/Gharbi_Farah_A_2010_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y (Page consultée le 19 décembre 2016)

— « Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture », *Études françaises*, volume 40, n° 1, 2004, p. 63-80, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2004-v40-n1-etudfr728/008476ar/> (Page consultée le 15 décembre 2016)

GAUVIN Lise, « Assia au pays du langage », *Nomade entre les murs...Pour une poétique transfrontalière*, Paris, éditions Maisonneuve & Larose, 2005, p. 219-229.

— « Djébar Assia. Territoires des langues : entretien avec Lise Gauvin », *Littérature*, n°101, 1996, p. 73-87, [En ligne] www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1996_num_101_1_2396 (page consultée le 25 septembre 2019)

HAMDI, Houda, « Subversion de l'espace dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Assia Djébar » *Algérie Littérature/Action*, Paris Marsa, 2006, p.19-23.

MORTIMER, Mildred, *Assia Djebbar*, Philadelphia, CELFAN, 1988, 286p.

— « Language and Space in the Fiction of Assia Djébar and Leila Sebbar. », *Research in African Literatures*, vol. 19, n°. 3, 1988, p. 301-311, [En ligne], www.jstor.org/stable/3819369. (page consultée le 15 décembre 2016)

— « Reappropriating the Gaze in Assia Djébar's Fiction and Film », *World Literature Today*, n°70, automne 1996, p. 859-66, [En ligne] www.jstor.org/stable/40152314 (page consultée le 15 décembre 2016)

Autres textes de réflexion sur la création littéraire

AUGÉ, Marc, *Non lieux – Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1994, 160 p.

AUDET, René, *Des textes à l'œuvre, La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene, 2000, 168 p.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. Paris, Presses Universitaires de France, 1979, 216 p.

BÉDARD, Mario, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature du géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, volume 46, n° 127, avril 2002, p.49-74, [En ligne], http://www.cgq.ulaval.ca/textes/vol_46/no127/Bedard.pdf (Page consultée le 19 décembre 2016)

- BOUCHER, Jean-Pierre Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, 216 p.
- BOURNEUF, Roland, « La nouvelle et le rêve », *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle : actes du Colloque de l'année nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, 1995, p. 166-171.
- BOYER, Marc, *L'espace et le fantastique : étude de la spatialisation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois*, thèse (M.A.), Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2004.
- COLIN, Claire, *Tension du recueil de nouvelles contemporain : construire un tout – ou le remettre en question* –
 [En ligne] <https://f.hypotheses.org/wpcontent/blogs.dir/496/files/2012/06/tensions-du-recueil-de-nouvelles-contemporain-version-pour-l%C3%A9crit-relu-21.pdf> (Page consultée le 15 avril 2016)
- LAHAIE, Christiane, *Ces mondes brefs, Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, 460 p.
- et Watteyne, Nathalie, (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, 277 p.
- LANGLET, Irène (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, 336 p.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (dir.), *Littérature et espaces*, coll. Espaces Humain, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, 668 p.
- RICARD, François, « Le recueil » *Études françaises*, volume 12, n° 1-2, avril 1976, p. 113-133.
 [En ligne], <https://doi.org/10.7202/036628ar> (page consultée le 25 octobre 2019)
- SAINT-GELAIS, Richard (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1998.

Sur la représentation de la fenêtre

- ARNAUD, Marie, *Le balcon ou la représentation pervers (Lorca, Genet, Pasolini)*, [En ligne], <http://www.litterature-poetique.com/pdf/balcon.pdf> (page consultée le 29 mars 2019)
- DEL LUNGO, Andrea, *La Fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014, 536 p.
- GAUVIN, Francis, « *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire* d'Andrea Del Lungo », *Cygne noir*, 2014. [En ligne], <http://www.revuecygnoir.org/recension/la-fenetre-del-lungo> (page consulté le 12 mai 2017)

- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. Hu. Recherches littéraires, 1993,
- KATSIKA, Karolina (dir.), *Dedans dehors approches pluridisciplinaires de la fenêtre*, col. : Annales littéraires, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2019, 405 p.
- MATHÉ, Aude, « Le port, un seuil pour l'imaginaire : La perception des espaces portuaires », Inv: *Les Annales de la recherche urbaine*, N° 55-56, 1992. Grandes villes et ports de mer. p. 183-1980. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_1992_num_55_1_1687 (Page consultée le 14 septembre 2019)
- NOELLE Marie-Laure, « La fenêtre : quelques angles d'approche », *La page des lettres*, [En ligne], <http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article831> (page consultée le 05 mai 2017)
- WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 2004, 470 p.

Sites, entretiens radiophoniques et vidéos autour d'Assia Djébar

- BASE DE DONNÉES SUR LA LITTÉRATURE MAGHRÉBINE, <http://www.limag.refer.org/> (Page consultée le 25 mars 2017)
- ADLER Laure, « Assia Djébar », Émission de radio, *À voix nue, Hommage*, Paris, France Culture, 2006, <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/assia-djebar-15-hommage> (Page consultée le 27 février 2016)
- DEHAN, Kamel (*réalisateur*), *Femmes d'Alger*, Archives numériques du cinéma algérien, 1992, <https://www.youtube.com/watch?v=zjy8Rk2k4qs> (Page consultée le 3 mars 2016)

Parmi les livres et textes de création

- KHIARI Wahiba, « Sans titre », *La traversée des mots*, Mariane Catzaras (dir.), Institut français de coopération et l'Or du Temps, Tunis, 2000, p. 23-26 et 63-64.

ANNEXE

Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834, huile sur toile, 180 × 229 cm, Musée du Louvre, Paris.

Source : Louvre, [En ligne], <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/femmes-dalger-dans-leur-appartement>, (Page consultée le 15 décembre 2016)



Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur intérieur*, 1849, huile sur toile, 84 × 112 cm, Musée Fabre, Montpellier.

Source : Wikipédia, [En ligne],

https://fr.wikipedia.org/wiki/Femmes_d%27Alger_dans_leur_appartement#/media/Fichier:Delacroix-femmes_d'Alger.JPG, (Page consultée le 15 décembre 2016)



Pablo Picasso, *Femmes d'Alger*, (Version O), 1955, huile sur toile, 114 × 146,4 cm, collection privée.

Source : Wikipédia, [En ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Femmes_d%27Alger, (Page consultée le 20 octobre 2017)